

عدد خاص



45972

السينما والسلطة والحرية

العدد

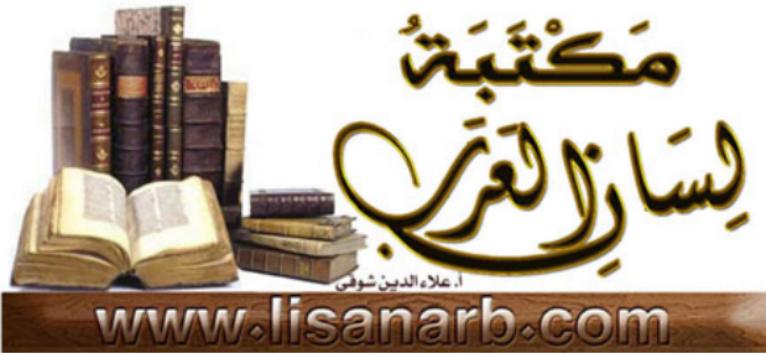
١٢٤

الد - و - ن - د

مجلة الثقافة الوطنية الديموقراطية

ديسمبر

١٩٩٥



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanarb.com

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
مichi الدين اللباد

لوحة الغلاف: نسيج من الكتان والقطن من
فن العصر القديم بطوى

الرسوم الداخلية للفنانة الأردنية:
منى السعيد ودى
الإخراج الفني: حسين البطراوي

أعمال الصف والتوضيب الفني:
مؤسس سلالة الأهالي:
سهام العقاد / عزة عز الدين / منى عبدالراضي

الراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع
عبدالخالق ثروت
«الأهالي» القاهرة / ت ٣٩٢٢٣٦ / فاكس
٣٩٠٤١٢

الاشتراكات (لمدة عام) ١٨ جنبها / البلاد العربية ٧٥
دولار للفرد / ١٥٪ / المؤسسات / أوروبا وأمريكا
١٥ دولار باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد
ل أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محمدي الدين اللباد

لوحة الغلاف: نسيج من الكتان والقطن من
فن العصر القديم بطي

الرسوم الداخلية للفنانة الأردنية:
منى السعيد ودى
الإخراج الفني: حسين البطراوي

أعمال الصف والتوضيب الفني:
منسوس سارة الأهالي:
سهام العقاد / عزة عز الدين / منى عبدالراضي

الراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣ شارع
عبدالخالق ثروت
«الأهالي» القاهرة / ت ٣٩٢٢٠٦ / فاكس
٣٩٠٤١٢

الاشتراكات (لمدة عام) ١٨ جنديها / البلاد العربية ٧٥
دولار للفرد / ١٥٪ / المؤسسات / أوروبا وأمريكا
٥٪ دولاراً باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد

■ الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد
ل أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

افتتاحية أولى: المحررة ٥

افتتاحية ثانية: هذا العدد المنحاز: كمال رمزي ٩

ملف:

السينما والسلطة والحرية

الرقابة على السينما في مصر

سمير فريد ١٢

آثار التطرف على الرقابة في السينما والتليفزيون

على أبو شادي ٢٧

قراءة في كتاب «مذكرات رقيبة سينما»

كمال رمزي ٦١

نص سينمائي مجهول لعصام الدين حفني ناصف

د. محمد كامل القليوبى ٧١

الصراع بين الرقابة والتقاد في الصحافة السينمائية

فريدة مرعي ٨٢

الشاشة بين العسكر والحرامية

ماجدة موريس ٩٢

سينما الهاشميين والمهمشين

وليد الخشاب ٩٩

السينما تراقب المثقفين

هي التلمساني ١٠٨

ناجي العلي يقيم الدنيا حيًّا وميتًا وفيلما

سمير فريد ١١٤

اغتيال فيلم: الملائكة لا تسكن الأرض

كمال رمزي ١٢٢

حوار الأفلام والمقص

(شهادات: ١٣٦

وحيد حامد- على بدرخان- سعيد حامد-

عبد الحفيظ أديب - د. رفيق الصبان -
ناير جلال - توفيق صالح -
حسام الدين مصطفى - فايز غالى -
عادل عوض - أسامة أنور عكاشة -
سعد الدين وهبة - محمد شبل - محمد خان .

الحياة الثقافية

- طائر الفينيق الأيرلندي طائر الفينيق الأيرلندي
غادة نبيل ١٤٨ غادة نبيل
اقتناء أثر العابر اقتناه أثر العابر
إبراهيم فرغلى ١٥٢ إبراهيم فرغلى
مجرد ٢ فقط مجرد ٢ فقط
زياد أبو لين ١٥٦ زياد أبو لين
هل يظهر نوع أدبي جديد؟ هل يظهر نوع أدبي جديد؟
د.صلاح السروى ١٦٠ د.صلاح السروى
إقبال بركة فى: يوميات امرأة عاملة إقبال بركة فى: يوميات امرأة عاملة
د.محمد محمد الجواوى ١٦٥ د.محمد محمد الجواوى
القصمة الأخيرة فى أدب المرأة السعودية القصمة الأخيرة فى أدب المرأة السعودية ..
مصطففى عبادة ١٧٢ مصطفى عبادة
لولى ويستور يا إسيادنا لولى ويستور يا إسيادنا ..
راشدة رجب ١٧٦ راشدة رجب ..
طليور الظلام، مسك الخاتم طليور الظلام، مسك الخاتم ...
و.خ ١٨١ و.خ ..
نبض الشارع الثقافى نبض الشارع الثقافى
(التحرير) ١٨٤ (التحرير)

كلام مثقفين:
الموت الزوام للأفلام الموت الزوام للأفلام
صلاح عيسى ١٩٦ صلاح عيسى

افتتاحية أولى

السينما ، السلطة ، الحرية

توصلنا في مجلس التحرير إلى هذا العنوان الشامل لعدتنا الافتتاحي بعنوانة السينما عبر نقاش طويل عرض لنا فيه الصديق الناقد "كمال رمزي" خطة العدد، التي كان مكلفاً بها من بداية العام، وأكثفنا عبر النقاش أن صراع هذا الفن الجميل في بلادنا من أجل الحرية والانطلاق والتفتح قد انطوى على جهود تبذل وعناء مرير ومعارك باسلة شارك فيها المبدعون والقادرون ومحبو السينما، وتواكب هذا كلّه مع نمو الحركة الوطنية المصرية ضد الاحتلال والرجعية، وقد أخذت هذه الحركة تبحث عن الأدوات الثقافية والجمالية الفعالة مبهورة بهذا الفن الجديد الجميل ساعية للملك ناصيته وانتاجه وطنياً في سياق تطلعها إلى الاستقلال والتخلص من هيمنة الاجنبي في كل شيء، ومن أجل بلوحة هوية وطنية أصلية ومتفتحة على العصر في ذات الوقت. وقد كانت معركة إنشاء ستوديو مصر هي نفسها معركة الصناعة المصرية الوليدة، أي معركة الإبداع الوطني في كل تجلياته سواء في مقاومة الاحتلال أو إنتاج صورة جديدة عن الذات تسائل القديم البالي وتخلخل ثباته وتتجاوز شكلًا من تفسير المقدس كان قد حرم التصوير، وخنق في الماضي إمكانيات فنية كبيرة وأهدارها.

وسوف يبيّن لنا التاريخ السينمائي الذي تضيّع مواد هذا العدد من زوابيا مختلفة أنه كان تاريخاً للصراع المحتدم بين عوامل الإزدهار والتطبيع للتغيير من جهة وعوامل الكبُح والثبات من جهة أخرى. كان صراعاً بين الجديد والقديم على أكثر من مستوى وهو المضمون العميق لحركة التحرر الوطني في مدها وجزرها، وللثورة الوطنية الديمقراطية في مصر بقوتها وتنافضاتها وأفاقها وأحلامها.

ولعل أبرز ما سوف نستخلصه من هذا العدد الغني هو أن القانون يستمد نفوذه الحقيقي وفعاليته لا من تصوّره فحسب وإنما أيضاً من استناده إلى واقع اجتماعي ومشروع وطني تحرري شامل، وقد كان مثل هذا المشروع هو أساس القفزة الكبيرة التي شهدتها السينما كفن وصناعة في الزمن الناضرى بالرغم من قيوده ورقابته وأخطائه بل وخططياته.

وكما يبيّن لنا سمير فريد في دراسته عن الرقاقة أنه في ظل الإعلان السادسى عن دولة الحرية وسيادة القانون تناكلت حقوق التعبير الضمنية التي كانت ترسخت في السنوات السابقة- أي في ظل الناصرية التي لم تعلن نفسها دولة المؤسسات أو سيادة القانون ولكنها كانت موضوعياً وضمن مشروعها التحرري الساعى إلى الاستقلال وتوسيع قاعدة الصناعة تمهد الأرض لنهضة السينما التي تشتبك فيها الصناعة مع الفن أشتباكاً يصعب فضه.

وقد كانت سنة ١٩٧٦ هي السنة التي أعلن فيها السادات تحويل المنابر الثلاثة في الاتحاد الاشتراكي العربي إلى أحزاب معلنًا بدء عهد جديد من التعديلية الجذبية التي وصفها الباحثون والسياسة فيما بعد باسم التعديلية المقيدة، وهي نفسها السنة التي صدر فيها واحد من أخطر القرارات التي أصدرها وزير الثقافة في ذلك الحين وهو القرار ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ والذي وصفه بيان لجماعة السينما الجديدة بأنه "يشكل خطراً بالغاً على حرية التعبير".

للرقابة وجه آخر غير الوجه القابوني الحكومي التسلطى، وهو التكوين الثقافى

الأحادي لبعض المثقفين، وقد كشف قرار وزير الثقافة بمنع فيلم "درب الهوى" و"خمسة ياب" في بداية الثمانينيات - وكما يقول سمير فريد - "عن وجود طاقة فاشية هائلة داخل العديد من الصحفيين المصريين ما إن يسمع لها بالظهور حتى تتفجر في المجتمع كالبركان...".

وقد كانت هذه الطاقة نفسها - لابسة قناعاً دينياً على الموضة - هي التي انفجرت فيما بعد في وجه كل من فيلم "المهاجر" الذي حرض ضد الأزهر وبعض رجال الدين وقادته إلى المحاكم، وفيلم "طهور الظلام" الذي حررت ضد الدعوى في المحاكم أيضاً بحجة سانحة هي أنه يشوّه صورة المحامين مستندة في ذلك إلى بعض النصوص المطاطة الفاضحة في ترسانة المواد الرقابية المترافق عبر العصور المختلفة.

وتبيّن لنا فريدة مرعي كيف ارتبط نشوء الرقابة في مصر بسلطة الاحتلال، ففي بداية القرن كان الرقيب دائماً أجنبياً بحجة "أن الرقابة في مصر لم يعرّفه المصريون بعد"، وهي تكشف النقاب عن جانب من معارك المجالس السينمائية المتخصصة ضد الرقابة وتحيزاتها، وإن كان المنحى العام لهذه المعارض هو "التحريض ضد بعض الأفلام الأجنبية التي تنسى أن مصر مما يجعل المرء حذراً إزاء هذا المصطلح الذي رأينا كيف جرى استخدامه فيما بعد لمعنى أفلام أو تقطيعها بنفس الحجة، لا وهي الحديث عن "مصر باعتبارها وطننا متذمّراً من سجّالاً خالياً من العرووب ولها وجه وردي" - رومانسي - وتنذكر في هذا الصدد الضجة المفتعلة التي ثارت ضد فيلم "يوسف شاهين" القصير "القاهر" منورة بأهلها لأنّ صور الأحياء الشعبية الفقيرة التي تنتعش فيها جماعات التطرف الديني.

و غالباً ما تكشف مثل هذه المشاهدات في العمق عن صراع بين فكريتين، واقعية ورومانسية، فالواقعية في الفن والفكر ترى الواقع كما هو في حركته وجلده، وتقدم العادل الجمالي لهذا الواقع الحقيقي، بينما تزعز الرومانسية إلى تجميله وإضفاء إنسجام وهمي عليه وصولاً إلى تقديم صورة للباسين الراضين ببناؤهم وألقائهم به سواء كانوا خدماً في بيوت السادة أو أنفاراً محشورين في جحورهم الضيقة في الأحياء الفقيرة التي لا يجوز إظهارها كذلك بدعوى حماية سمعة الوطن.

ويتابع لنا سمير فريد معركة فيلم "ناجي العلي" مع رقابة من نوع آخر مارسها - وباسم مصر أيضاً - لوبي إسرائيلي قوي ومدرب نجح في منع الفيلم من المشاركة في المهرجان القومي للأفلام الروائية بينما ناجي النقاد السينمائيون المصريون في تعريف هذا الإجراء غير الديمقراطي وإفشال ندوات المهرجان بمقاطعتها، وهو ما يوضح لنا كيف أن هؤلاء النقاد الوطنيين والتقدميين قد نجحوا رغم كل الصعاب في خلق مؤسسة ذات نفوذ معنوي هائل هي جمعية نقاد السينما استطاعت أن تواجه نفوذ المؤسسات القوية القديمة والجديدة التي سرت دوافعها السياسية الرجعية المالتة للصهيونية تحت شعارات الصراع باسم مصر.

ويحدد سمير فريد "التحول الذي ينبعى أن تكون واضحة بين السياسة والفن" «فأكثر المراحل انحطاطاً في تاريخ الفن هي تلك التي تطابت فيها وجهة نظر الفنان مع وجهة نظر السياسي، فالسياسة هي في الممكن الذي يحتم المرونة وخطورة إلى الأمام وخطوتين إلى الخلف، لكن الفن إطلاق للخيال، وتجاوز للعمل القياسي إلى آفاق أبعد وأرحب ولو كانت المستحيل ذاته...»، ومع ذلك فليس نادراً أن يتطابق الفن والسياسة بينما يعمل كل في مجاله وبطريقته، فعلى ذلك العيد للمقهورين... أي الثورة التي هي حالة من إبداع جماهيري جماعي تكون السياسة فيه تجاوزاً الواقع عن واجبيات البوابة الحلم، وقد أبدع إيزنشتدين أحمل أعماله مدافعاً عن الثورة البلشفية مستلهما أهدافها التبللة ورؤاها الجمالية، كذلك أبدع مارككينز رواياته الكبرى التي خططت طريقة جديدة للقص في عصرنا على خلفية العمل السياسي الثوري في أمريكا

أدب ونقد

اللاتينية ضد قرائصنا.. أى الامبراليين الأمريكيين.. وكانت بذلك تطلاعًا إلى المستحيل ذاته، الذى سبق أن حوله الشعب الفيتنامى إلى واقع حين هزم الأمريكيين والتقى السياسة والفن.

في دراسته عن أثر التعصب الدينى على حرية التعبير في مصر، يكشف الناقد "على أبو شادى" حقائق خطيرة أولها اتجاه القوانين - في ظل شعارات الدولة الديمقراطية !! إلى تغليظ العقوبات كما هو الحال في القانون ٢٨ لسنة ١٩٩٢ الذي يعدل بعض قوانين الرقابة.

وهو اتجاه عام تنتهجه الحكومة في ظل الأزمة الخانقة التي انتجتها هي نفسها فأخذت تواجهها بالмزيد من عمليات الحصار التي بلغت أوجها بإصدار قانون اغتيال حرية الصحافة ٩٣ لسنة ١٩٩٥.

أما الحقيقة الثانية التي يكشف عنها البحث فهي اختراق الجماعات الإسلامية للتليفزيون.

كذلك يستنتج الباحث من متابعته الدقيقة أن «مؤسسة الأزهر هي أخطر أنواع الرقابة الحكومية أو الرسمية، وقد ساندت لجنة الفتوى والتشريع بمجلس الدولة هذه الرقابة إذ حاولت أن تدخل الدين في نسيج النظام العام، أى يجب بمقتضها أن تذهب كل الأسلام للأزهر كما يقول الرقيب السابق» حمدى سرور . أما أخطر هذه الحقائق فتشكل عنها متابعة قصة مسلسل العائلة: بتفضيلها الدالة والتي تبين لنا خطورة وحيوية الدور الذي يمكن أن يلعبه التليفزيون إذا شاء القائمون على الأمر أن يجعلوا منه أوسع وأقوى آداة ديمقراطية مدافعة عن حرية الرأي والتعبير، ومثيرة للجدل وقدرة على تصحيح المفاهيم الخاطئة، وتصفية التعصب أولاً بأول ، وهي معركة لا بد أن تخوضها كل القوى الستينية في مصر لتحويل هذا الجهاز الإعلامي الساخر إلى قوة للعقلانية والتقدم والوعي الناقد ، وهي معركة دون الانتصار فيها خبط القتاد كما يفعل البلاطيون الفدامي.

فهل نأمل أن يكتافى المثقفون بإنجاز الحد الأدنى من هذه المهمة أى تحويل التليفزيون إلى آداة ديمقراطية حقا، أم أن الوضع البائس الذى يجدون أنفسهم فيه وتسجله سينما التسعينيات كما تبين لنا فى التلماساني «لن يسعفهم؟ فكما تكتب مى «أن مثقفى التسعينيات فى السينما» (وفي الواقع بالتالى على اعتبار أن الفن هو إعادة تركيب جمالية للواقع) لا يعنفهم المجتمع فى شيء، لا يهدفون لتفيره، ولا يعون انسياقهم وراء أحلامهم الشخصية رغم امتلاكم المعرفة...»

ولسوف تغرينا المقارنة بين مثقفى التسعينيات ومتثقفى الأربعينيات الذين قدمو نماذج عبقرية للالتزام والعمل الدءوب من أجل تغيير الواقع إلى الأفضل حين نتوقف مع محمد كامل القليوبى عند أول محاولة لفكر اشتراكي بارز هو عصام الدين حفني ناصيف للعمل فى السينما المصرية وكتابه نص رفضت الجهات المسئولة السماح بإنطلاقه، وكان عصام الدين حفني ناصيف «كان يواصل دورا حمله على عاته بالاجتراء على القواعد المقدسة التي تستر خلفها عددا من القيم الزائفة...». فهل يتوجه مثقفو نهاية القرن إلى الهاشم ويسعدون البقاء فيه دون دور حقيقي كما تقول بعض المؤشرات الواقعية أم أنها سنشهد نهوضا جديدا للمثقفين تنطلق إشاراته فى أشكال من الإبداع الجديد خاصة فى السينما وبالرغم من الأزمة الخانقة التى تمر بها؟

في دراسته الممتعة عن سينما الهاشمىين والمهمشين يربط وليد الخشاب بين علم الاجتماع والسينما بذكاء وأقتدار.

وإضافة إلى الأسباب التي يقدمها وليد لنمو الظاهرة وانعكاسها في التعبير السينمائى هناك حالة التقلب الاجتماعي الهائل المثير للقلق ، وهزيمة المشروع التحررى التغييري، كذلك فإن ضعف هذه الفئات لتصبح أبطالا فى السينما بدءاً من

السبعينيات يعني أن التحولات الاجتماعية - الاقتصادية السياسية العاصفة التي حدثت في مصر تحت مسمى الانفتاح الذي أستاذنا أحمد بهاء الدين - شفاه الله - الانفتاح الانفلاحي - قد أنتجت هذه الفئات على نطاق واسع، فجات وجودها الموضعى محسوساً وثقيلاً وملهماً في أن، حتى أن بعض المنظرين الثوريين الجدد في العالم أخذوا ينبهون بقوه إلى حقيقة أن هذه الفئات الجديدة شأنها شأن البورجوازية الصغيرة التقليدية وصغار الفلاحين ملوكاً وأجيراً هي حلif أساسى للطبقة العاملة في صراعها ضد الرأسمالية وكفاحها من أجل الاشتراكية ، أى من أجل سلطة جديدة هي سلطة المنتجين حيث يسيطر الإنسان الحر سيطرة حقة على مصيره ، ويشكل عالمه على خير ما يشتته ويتمنه ويحلم . وسوف نجد أنفسنا ونحن نتساءل مع الناقدة "ماجدة نورييس" التي تتبع صورة رجل الشرطة على الشاشة، هل كانت السينما حقاً هي الفن الأكثر قدرة على التعامل مع السلطة؟

إن سعادات المبدعين والنقد تفتني بالدراسات كما تفتني بها الدراسات لتنعدد مصادر الضوء المسلط على الواقع السينيمatic المصري وأفاق تطورها، فهل كان الناقد "كمال رمزى" عضو مجلس التحرير محقاً في إصراره على أن تكون مساهمنا في الاحتفال بثوثية السينما قاصرة على السينما المصرية وحدها ومن زاوية صراعها من أجل الحرية على أن تكون للمفترضات الأخرى الخاصة بمعالجة السينما العربية والعالمية مساحات من أعاليها القادة؟

نكتشف الآن بعد أن قررنا زيادة الصفحات ورفع السعرجيها واحداً حتى نغطي جزءاً من تكلفة العدد أنه كان على حق، وأن التصورات الأخرى يمكن تنفيذها بعد ذلك . وقد اخترنا أن نبقى على ملف الحياة الثقافية حتى لانقدر العلاقة مع جوانب الواقع الثقافي الأخرى، ولكننا أجملنا النصوص والديوان الصغير معاً فمواد السينما مليئة بالحكايات والصور الجميلة التي يمكن - لعدد واحد فقط - أن تحل محل النصوص الأبية.

وإذا كانا قد تأخرنا في الكتابة عن "شيموس هييني" الشاعر الأيرلندي الحاصل على جائزة نوبيل للآداب هذا العام فإن مقالة "غادة نبيل" في هذا العدد هي مجرد بداية سوف تتبعها مجموعة من الأشعار المختارة التي ترجمنها لنا "غادة" مع إطلاعه أوسع على عالمه، فيما تزال غادة «لاتستطيع أن تجزم إلى أي مدى تفوقت الإنسانية على القومية لديه، لكنه ربما في ظل نوع من التأمل الحالم بالفضل». وهله من قتل الدبرين، ولو على يد حركة بلاده المقاومة - حسم انحيازه لمعنى أن لا تقتل إنساناً، أو بالأحرى لا يموت الإنسان...»

إننا نهتف من أعماق قلوبنا:
حياة الإنسان

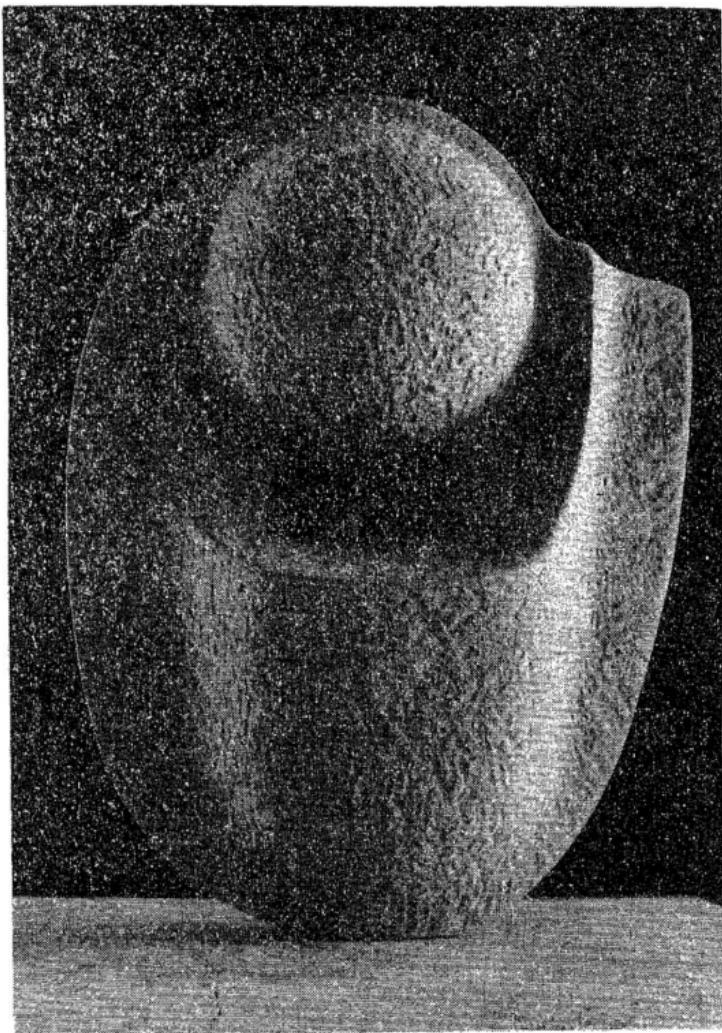
ولأنك إلا أن تسأله بدهشة، بغضب وألم، كيف استطاع هؤلاء المجرمون الذين فجروا السفارة المصرية في إسلام آباد أن يفعلوا ما فعلوه، ومن أى أعماق متوجهة وظلمة خرج ذلك الوحش ليقتل البشر ويبيت الأطفال ويdemر الحياة . إنها يقایا الوحش في الإنسان الذي كافح طويلاً ليصبح إنساناً، ولن تستطع الكلمات أن تمسح الدموع أو تخفف الألم إن لم تكن وعداً بمقاومة شاملة للظلم وفقر الروح وسفك الدماء وإيذاء البريء .. ونحن نقطع على أنفسنا هذا الوعد لكم.

افتتاحية ثانية

هذا العدد.. المنهاز

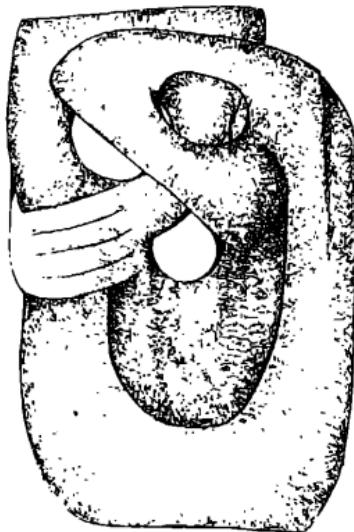
مع العالم كله ، نحتفل بعنوية السينما .. أحدهن الفنون وأمتعها وأكثرها انتشاراً وأعمقها تأثيراً.. نحتفل بطريقتنا، بهذا العدد الذي يقدم نفسه بنفسه، ذلك أنه، أولاً وأخيراً، بروحه، ومقالاته، وأشواقه، واهتماماته، عدد منهاز.. ينهاز، بلا تردد، لسينما ضد أخرى، ولأفلام ضد أخرى، فالفن السينمائي، في جملته، لم يكن يوماً، ولن يكون، فنا يبرينا.. فلو كان، كل، يربينا حقاً، فلماذا اندرعت مظاهرات البيض، في العشرينات، وسارت في شوارع المدن الأمريكية، لتنهاز ضرباً على السود، عقب كل أمسية يعرض فيها مولد أمه "لجريفت؟".
كذلك لم تكون السينما، إجمالاً، ولن تكون، فنا مذنياً.. فآلاف الأفلام، في العالم كله، تقف مع الإنسان، والجوع، والضمادين، والنسينيين، وترنو للعدل ، والحرية، والمستقبل.. ولأنها تفعل هذا، كان من الطبيعي أن تواجه بعواصف من القوانيين والتواهي والمنوعات، ترمي إلى تكبيلها، وتغريمها، واستئنافها.
في مصر، حاولت السينما، في ظروف ولادتها القاسية، مابين الاستعمار والقصر الملكي، أن تقدم أفلاماً شريفة، بناءة، تكشف، وتنقد، وتبشر.. ولكن تمت مواجهتها بشراسة.. بدءاً من مجرد أوراق المصالحات، والسيناريوهات.. إلى ما بعد عرضها!
هذا العدد، وهو يقدم كشف حساب السينما المصرية، في علاقتها بالحرية، واحتياكها مع السلطة، لا يتحدث عن الماضي، ولكن يتعرض لحاضر السينما المصرية، في محاولة لتبيان آفاق المستقبل، المرهون بقدرة السينمائيين المصريين على التماسك، في وجه القوى التي ت يريد تثبيط الأوضاع، إن لم يكن التراجع إلى الوراء.

كمال رمزي



ملف

السينما والسلطة والدرية



سمير فريد / على أبو شادى / كمال رمزى / د. محمد كامل القليوبى /
فريد مرعى / ماجدة موريس / وليد الخشاب / مى التلمسانى /شهادات
وحيد حامد ، على بدرخان ، سعيد حامد ، عبد الحى أديب ، د. رفيق
الصبان ، نادر جلال ، توفيق صالح ، حسام الدين مصطفى ، فايز غالى ،
عادل عوض ، أسامة أنور عكاشة ، سعد الدين وهبه ، محمد شبل ، محمد
خان

الرقابة على السينما في مصر:

جاسوس على الروح

سمير فريد

والرقابة كما وصفها جودار ذات يوم «غاستابيو على الروح»، وسوف يظل كل مبدع في العالم يرى في الرقابة، أيا كانت، قيداً على حرية في التعبير. ولكن الرقابة سوف تظل قائمة طالما أن هذا المد أو ذاك يعيش في دولة، وسوف يظل الصراع بين المبدعين وبين الرقابة قائماً ما بقي الأبداع، وما بقيت الدولة. المهم أن يحدد المبدعون الهدف من صراعهم مع الرقابة. فليس الهدف إلغاء الرقابة، وإنما هو انتزاع حرية التعبير بالرغم من وجود الرقابة.

يرجع تاريخ الرقابة على المسرح والسينما في مصر إلى بداية القرن العشرين عندما تعرض المسرح المصري إلى الثورة العرابية التي وقعت أحاديثها عام 1881، وانتهت بهزيمة الثورة والاحتلال البريطاني العسكري لمصر. ففي كتابه «التاريخ السري للمسرح قبل ثورة ١٩١٩»، الذي صدر عام ١٩٧٢ يذكر د.

كانت الرقابة بمختلف أشكالها، وسوف تظل، تعيناً عن السلطة السياسية الحاكمة أياً كانت هذه السلطة، في مصر وفي غيرها من دول العالم. ويمكن تبيان طبيعة السلطة السياسية بوضوح من خلال ما تمنعه الرقابة في المهدود المختلفة، أكثر مما يتبيّن من خلال ما تصرّح به وتتوافق عليه.

تنقسم الرقابة إلى نوعين: رقابة على العمل الفنى قبل تنفيذه وعلى الكلمة تنفيذه وعلى الكلمة المكتوبة بعد طبعها. وبينهما لفظية حرية التعبير. وهناك من بالنسبة للفقيهاء حول تفضيل أى منها بالنظر إلى الكلمة المكتوبة قبل التنفيذ، أو أن من الأفضل الرقابة قبل التنفيذ، وهناك من يفضل الرقابة بعد التنفيذ على أساس أن العمل الممنوع لن يمنع إلى الأبد، وأن مبدعه يحقق ذاته بمجرد وجود عمله.

الرواية إلا بقرار رسمي من نظارة الداخلية لأبني عليه احتجاجي وشكوى وقضتي.

ولم يقتصر الأمر على مسرحيتي «عرابي» و«حمام دنشواى» فقد كانت هناك معركة حول مسرحية «في سبيل الاستقلال» تأليف ابراهيم سليم النجار عام ١٩٠٨، وأخرى حول مسرحية شهادة الوطنية، تعريب ذكى أفندي ماير عن فيكتوريان سارادو عام ١٩٠٩، وأشارت صحيفية «وادى النيل» في ١٥ ديسمبر ١٩١٩ إلى أن الحكومة قررت استدعاء أصحاب التياترات، ومديري الأجواء للتنبيه عليهم بأنه لم يعد مرخصا لهم تمثيل أية رواية إلا بعد الحصول على الترخيص من المحافظة.

وطوال عام ١٩١٠ دخلت جريدة «اللواء» معركة عنيفة دفاغعا عن حرية التعبير في المسرح، وربطت بين هذه الحرية وبين حرية الاجتماع وحرية التظاهر وحرية الخطابة، وبتاريخ ٢٠ يوليو عام ١٩١١ نشرت «اللواء» تقول «كانت إدارة البوليس قد أوجبت على مأمورى الأقسام الوكيلين بمراقبة المسارح العربية أن يصطحب الواحد منهم ٢٠ شرطيا يقيمون بين الناس فى أثناء التمثيل». فكان لوجودهم معنى كمعنى التحرش بالجمهور ولذلك كان الجمهور يستاء من هذه الراقبة العلنية التي لا معنى لها ولا موجب. ويظهر أن إدارة البوليس رأت أنها أخطاء بهذا التخرش، فأمرت أن لا يصطحب المأمور إلا خمسة من الشرطة، وأن يتجنباظهور أمام الجمهور».

وفي ٣ سبتمبر عام ١٩١١ نشرت «اللواء» مقالاً كتبه محمد ذكى يعنوان «البوليس السرى يosome اختصاصاته»، جاء فيه: «سمعت أن الحكومة قد شرعت فى إيجاد قسم بمحافظة العاصمة يطلق عليه قسم الآداب. والغرض من إنشائه مراقبة التمثيل والخطابة ويوظف به ثلاثة من الكتاب والإباء لأن المأمورين ليس فى استطاعتهما الغلبهم الوقوف على سر الجمل والمعنى العربى وذلك بعد ما أخذ حضرة الشاعر الحيد محمد أفندي امام من متبر الخطابة إلى مركز البوليس

رمسيس عوض أن هناك عدة اشارات فى الصحف عن وجود مسرحية تسمى «عرابي باشا» كانت تعرض فى الفترة من عام ١٩٠٠ الى عام ١٩٠٧. وأن هذه المسرحية كانت تهاجم قائد الثورة أحmed عرابى.

ويقول د. رمسيس عوض «ولكن الفريب فى الأمر ان هذه المسرحية تتعرض للمصادرة فى عام ١٩٠٩ شأنها فى ذلك شأن رواية «حمام دنشواى» كما يتضح لنا مما كتبته جريدة «وادى النيل» بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٩ (ص): «وقد ثبّر رجال البوليس على مديرى التياترات بعدم السماح للمدعو حسن مرعى بتمثيل رواية ما. والسبب فى ذلك أن هذا الشاب تعود أن يمثل بين حين وأخر رواية «عرابى» تارة، ورواية «حمام دنشواى» تارة أخرى. وكلنا الروايتين مما لا يروق لرجال حكومتنا الакرمين». ويفسر د. رمسيس عوض موقف السلطة من التصريح، ثم المنع، بوجود أكثر من مسرحية عن عرابى فى تلك الفترة. أى أن المسرحية التى سمع بها هي غير المسرحية التى صودرت بذلك.

وقد قاوم مؤلف مسرحية «حمام دنشواى» حسن رمزى قرار منع مسرحيته فأصدرها فى كتاب يعنوان «رواية صيد الحمام» كما نشر فى «الأهرام» يحتجج ويطالع بقرار رسمي يمكنه من رفع الأمر إلى القضاء، وهذا يعني عدم وجود قانون يخول لوزارة الداخلية المنع، وأن المنع تم بناء على أن الامر لا يروق لرجال حكومتنا الاكرمين. على حد تعبير جريدة «وادى النيل».

وهكذا كان المؤلف المسرحي حسن رمزى هو أول من طالب بصدور قانون للرقابة، وللهلة الأولى قد يبدو هذا غريباً. ولكن مما لا شك فيه أن يترك الأمر لما يروق لرجال الحكومة الاكرمين. إن رسالة حسن رمزى هي أول تعبير عن بداية الصراع بين الرقابة وبين الفنان المصرى فى العصر الحديث. لقد أدرك أن المسألة ليست إلغاء الرقابة، وإنما «أنه لا يمكن منع تمثيل تلك

الرقابة الى وزارة الداخلية. وفي عام ١٩٥٥ انتقلت الرقابة الى وزارة الإرشاد القومي والثقافي، ثم الى وزارة الثقافة بعد فصل الوزارتين، وأخيراً الى المجلس الأعلى للثقافة الذي تم إنشاؤه عام ١٩٨٠.

القبول العام بالرقابة

والظاهرة الملفتة للنظر فيما يتعلق بالرقابة على الأفلام هو القبول العام بها في أواسط السينمايني والمهرجانات السينمائية على الأقل حتى منتصف الثلاثينيات. ففي كتاب «فجر السينما» الذي صدر في بداية الثلاثينيات يقول محمود خليل راشد في الفصل الأول المعنون الصور المتحركة والأخلاق: «إن الصور المتحركة يجب أن تكون خالية من كل ما يفري بالفساد ويدفع إلى الفواية. خصوصاً وأن هذه الصور يشاهدها الناس من كل طبقة، فتيات وفتیان، أولاد وبنات، ورجال ونساء. فمن أقبع المناظر أثراً مناظر اقتراف الجرائم، والبغالة، والموت، وعقوبة الابتها، والتذيب إلى آخره».

وفي الفصل التالي مباشرة، وعنوانه «الرقابة» يقول راشد: «والرقابة تحول دون نشر كل ما يهيج الجمهور، كمناظر الواقعات الصربية في أوقات الحرب .. والروايات الوطنية التي تستفز الشعور في الأمة المغلوبة على أمرها». وبالطبع فالكاتب كان يعرف أن وظنه مصر من بين هذه الأمم التي يصفها «المغلوبة على أمرها»، ومع ذلك فهو يعرض منبع الروايات الوطنية وكأنه واجب، أو أمر لا مفر منه. ومن الغريب - وإن لم يكن غريباً على النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية - أن راشد يدعى الرقابة في الفصل نفسه إلى منع الأجانب من تصوير «أحرق المناظر المصرية، وأحط طبقات الشعب المصري». وهذا أمر له أسوأ الآثار في سمعة بلادنا ويجب أن تهتم به الحكومة التي من واجبها أن تكون هذه السمعة نظيفة نقية. فهو لا يهتم بتحرير

لتتكلم عن الحرية. سمعت وأنا بين مصدق ومحنة. حتى جاءنا اللواء بذلك النبا الذي دهش له الجميع. وهو تعين ثلاثة من الصحفيين في البوليس الملكي أو السرى. وكانت هذه هي المرة الأولى التي يشارك فيها المثقفون مع البوليس في الرقابة على حرية التعبير وهو أمر ظاهره الرحمة وباطنه المزيد من القهر. ويقول د. رمسيس عوض في كتابه «وفي هذا الجو المشحون بالجفاف بين السلطة والشعب أصدرت الحكومة لائحة للتبرارات نشرتها صحفة «الجريدة» بتاريخ ١٦ يوليو ١٩١١ ويتضمن لنا بمراجعة هذه اللائحة (إجراءات لحفظ النظام والأمن) بند (١٢) أنها تنص على تحصيص مكان مناسب في المسارح لفضاط البوليس كمنوط بالمراقبة وقت التمثيل».

مصدر أول قانون للمراقبة على المطبوعات في مصر يوم ٢٦ نوفمبر ١٨٨١ كان رد فعل الثورة العربية وقد ذكر قائد الثورة أحمد عرابي أن الغرض من هذا القانون «إيقاف سبيل المصحف الوطني واندفعها الثوري والقضاء على حرية الصحافة». وفي عام ١٩٠٤ تم تعديل هذا القانون، وأضيفت إليه الرقابة على الأفلام السينمائية وكانت الرقابة على الأفلام السينمائية متبدلة في مصر عام ١٩٦٦ حتى عام ١٩٤٣ تتضمن لرقابة مأمور البوليس مباشرة، كما كان الحال بالنسبة للمسرح حتى عام ١٩١١.

ويذكر جاك باسكال في «الدليل السينمائي للشرق الأوسط وشمال إفريقيا» عام ١٩٥٤ أن قانون رقابة الأفلام وقانون تنظيم الأمن داخل دور العرض لم يتغيراً. منذ أن صدر عامي ١٩٤٣ و ١٩١١. وقد ظلت إدارة الرقابة على الأفلام تتبع وزارة الداخلية في إطار ما سمي بالمكتب الفني الذي يضم أيضاً الرقابة على الصحف والمطبوعات حتى عام ١٩٢٠، ثم خضعت بعد ذلك لشرف المكتب الجنائي. وفي عام ١٩٤٥ أصبحت تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية، وظل الأمر كذلك حتى بذات حرب فلسطين عام ١٩٤٨، فعادت تبعية.

ما يتعلّق بالذوق، إذ أن مرجع ذلك كله هو الجمهور، والحكم فيه له. ومهمة قلم الرقابة تتحصّر في الأمور التالية:

(١) منع تعلم ارتكاب الجرائم أو بث روح الاجرام. أو تشجيع الميل الاجرامي في النفوس المستعدة له.

(٢) منع انتهاء حرمة الأخلاق والاداب العامة.

(٣) منع انتهاء حرمة الأديان السماوية.

(٤) منع انتشار التعاليم الاجتماعية الخطرة، ولاسيما التعاليم الشيوعية.

(٥) منع كل ما قد يؤدي إلى مشاكل سياسية، أو دولية.

ولا تنتهي مهمّة الرقيب بالتصريح على السيناريوهات الخالية من هذه الأمور بل يتعرّض عليه بعد اخراجها، وقبل استغلالها في دور السينما، فإنّ وجد أن المخرج أدخل عليها شيئاً يتنافى مع هذه الأمور المطلورة، حذفه، فيشوه الفيلم وي فقد تسلسله فعلى المخرج ملاحظة ذلك ليوفّر المجهود والمالي، ويضمن لفيلمه الانسجام والتسلسل.

هل يعني هذا القبول العام بالرقابة في أوساط السينمائيين أنه لم تكن هناك أيّة مشاكل بين الأفلام وبين الرقابة على السينما في مصر؟ الواقع أن هذا غير صحيح. ولا يمكن أن يكون صحيحاً فالرقابة لا توجد على سبيل الاحتياط، وإنما توجد بسبب أفلام معينة، أو اتجاهات معينة، كما حدث بالنسبة إلى المسرح.

مشروع قيلم «محمد رسول الله»

كانت أول معركة حول الرقابة على السينما في مصر هي معركة إخراج فيلم «محمد رسول الله» عام ١٩٢٦ ويروى يوسف وهبي في الجزء الثالث من مذكراته الذي صدر في عام ١٩٧٦ قصة هذه المعركة فيقول:

«في أثناء الموسم زارني بمسرح رمسيس الاستاذ الأديب التركي وداد عرفي. وقدم لي سيدا يدعى الدكتور

الوطن من الاحتلال قدر اهتمامه بسمعة هذا الوطن، ويرى الشرف والنقاء في السمعة وليس في الحرية أو الاستقلال.

وظاهرة القبول العام للرقابة في أوساط السينائيين، والتناقض نفسه الذي يعكس النزعة التوفيقية للبرجوازية المصرية، نجده في كتاب السينما الصاحب الصحفى والناقد المخرج أحمد بدرخان الذى صدر عام ١٩٣٦ فهو يبدأ كتابه قائلاً إن «الفيلم المصرى لن تقوم له قائلة إلا إذا عبر عن الروح المصرية التي تختلف عن الروح الأمريكية أو الفرنسية أو الالمانية. بل ويشهد بما قاله لبني عن مدى تأثير السينما. ولكنه عندما يتحدث عن كفالة صناعة الفيلم تحت عنوان «اختيار المكان» يقول :

للحظ أن السيناريو الذى يدور فى أوساط بسيطة كاوساط العمال والفلبين يكون نجاحه محدوداً لأن السينما - قبل كل شيء - بيئة على المناظر، وأن الطبيقة الوسطى من الشعب - وهو السواد الأعظم من رواد السينما - لا تحب أن ترى العالم الذى تعيش فيه، بل على العكس تطبع لرؤية الأوساط التى تجهلها وتقرأ منها فى الروايات». ثم يقول «إليك بعض الاماكن التى تليق أن تظهر فى شريط سينمائى: المسرح، الموزيك هول، إدارة جريدة، فندق كبير، البورصة، المصيف، سباق الخيل، مخازن الأزياء، التوادى الرياضية، نوادى القمار .. إلى آخره».

ويقول بدرخان فى كتابه «الحب أساس لكل سيناريو لكنه الحب المعرفى الذى تعترضه العقبات. والحب فى السينما أبساط منه فى قصص الأدب والروايات المسرحية، فلا تحليلات نفسية، ولا صراع بين المرأة وضميره، لا شيء من كل هذا، بل المطلوب منافسة غرامية بين رجالين يحبان امرأة أو امرأتين تتنافزان حب رجل وهذا خير ما يمكن أن تصوره السينما». وتحت عنوان السيناريو وقلم الرقابة يكتب بدرخان فى الكتاب نفسه النص التالى:

«قلم الرقابة لا يتعرض فيما يقدم له من سيناريوهات إلى الناحية الفنية، أو

تصوير لقطات لقوات الجيش في الفيلم، وذلك على حد تعبيره «لأن الجيش في كل الأمم عنوان نهضتها، ورمز قوتها، وسر عظمتها، فكان لزاما علينا تحزن السينمائيين أن نجسّد هذا المعنى في نفوس الجمهور بابراز صورة حية قوية للجيش. ولكن وصله الكتاب التالي من الأمير الای على فهمي:

حضره المختار،

ردا على كتابكم المؤرخ في ١٢ فبراير سنة ١٩٦٩ الذي تطلبون فيه التصريح لكم بأغذ صور بعض جنود الجيش المصري لإخراجها سينمائياً. أفيدكم أنني أسف لعدم الوفقة على ذلك لأنه توجد موانع من الوجهة العسكرية تحول دون ذلك».

وقد كرر محمد كريم المعاولة مرة أخرى عند اخراج فيلم «زينب» - الناطق - عام ١٩٥١ ولكن طلبه قبول بالرفض أيضاً.

ويرى محمد كريم في الجزء الأول من مذكراته أن جريدة «البورص» نشرت في ٣ مارس سنة ١٩٣٢ طالب بفتح فيلم «أولاد الذوات» وأن جريدة «المقطم» نشرت في ٢١ مارس عام ١٩٣٢ ترجمة للمقال جاء فيها: «إذا تركنا جانبنا الوجهة الفنية التي عملها الفيلم وهي تعد مضحكة. فنجد أن هذا الفيلم هو على مثال أفلام روسيا الشيوعية التي تترك الفن للفن وتقصد الدعاية. فقد أرادوا به أن يروجوا الدعوة لدى المصريين لكراهية المرأة الأوروبية». وجاء في ختام المقال: «كيف يخرجون في مصر فيلماً كهذا مبنينا على التعصب دون أن يكون حتى على شيء من الفن؟».

ويسيطر محمد كريم ثم نشرت جريدة «المقطم» النبا التالي «قدم بعض الأجانب شكوى إلى وزارة الداخلية من فيلم «أولاد الذوات» وقالوا أن فيه تعريضاً وأسباباً لنزفون.. الخ فندت الوزارة جناب المستر جرايفر ومعه أعضاء اللجنة المختصة بهذه الأمور فذهبوا يوم الأربعاء إلى سينما متروبول حيث عرض الفيلم عليهم. فحكموا بأن ليس فيه ما يستحق الاعتراض، أو المراحتة على المرأة الفرنسية. وأكدت اللجنة إجازة

كروس. وأفهمني أنه شخصية لها وزنها. وأنه رسول عاهل تركيا الرئيس أتاتورك ومستشاره الخاص وجنسيته ألمانية وطلب مني أن أحدد موعداً معه لأمر هام جداً. ويقول يوسف وهبي أنه علم من هذا اللقاء أن د. كروس يمثل مؤسسة سينمائية ألمانية مشهورة. وقد تال موافقة فيلم أسلامي ضمن كداعية مشرفة ل الدين الإسلامي الحنيف وعظامته وسمو تعاليمه تشارك في نفحاته الحكومة التركية باسم «محمد رسول الله». وقد أعد السيناريو. وصرحت بتصويره لجنة من كبار علماء الإسلام في استنبول. وظهر في الفيلم النبي محمد عليه الصلاة والسلام. وتصور مناظره الخارجية في مصر، السعودية. واقتراح أن أرسم شخصية النبي».

وقد وافق يوسف وهبي على القيام بدور النبي، بل ووقع عقد التمثيل في السفارة الألمانية بعشرة آلاف جنيه. ولكن ما أن نشر الخبر في الصحف حتى ثار السادة رجال الأزهر، وثار معهم الرأي العام، على حد تعبير يوسف وهبي. وظهرت في الصحف فتوى من شيخ الأزهر تنص على أن الدين يجرم تجربة أي تصوير للرسل والأبطاء ورجال الصحابة رضي الله عنهم.

ويقول يوسف وهبي في مذكراته «وبعد إلى الملك فؤاد تحذيراً - قاسياً مهدداً إياي بالفن، وحرمانى من الجنسية المصرية، يذكر أن هذا لم يتم الشرطة من انتاج الفيلم، وقام بالدور ممثل يهودي». وقد منعت الرقابة في مصر عرض الفيلم الأميركي «الرسالة»، إخراج مصطفى العقاد عام ١٩٧٧ مجرد أن عنوانه الأول كان «محمد رسول الله».

الجيش والأجانب

ويرى محمد كريم في الجزء الثاني من مذكراته التي أعدها محمود على وصدرت عام ١٩٧٢ أنه طلب في فبراير عام ١٩٢٩ أثناء تصوير فيلم «زينب» الصامت

بالذات الملكية ونظام الحكم، فتدخل طلعت حرب وقام بمساعي كثيرة حفاظاً على أموال الشركة، وأخيراً وافق رئيس مجلس الوزراء محمد محمود باشا على عرض الفيلم، وعرض في ١٤ نوفمبر عام ١٩٣٨، وحقق نجاحاً كبيراً وكان هذا النجاح دلالة اجتماعية لها مضمونها السياسي. فقد وجد الشعب في هذه الفترة من تاريخه تعاطفاً مع محتوى الفيلم بما يشتمل عليه من صراع بين قوى الطغيان وقوى الخير الذي انتهى بانتصار ثورة شعب على حاكم طاغية.

من فات قدime

وكان المعركة الكبيرة الثانية حول فيلم «من فات قدime» إخراج فريد الجندي. قام بانتاج هذا الفيلم يحيى السيد ابن احمد لطفي باشا، وتناول فيه الصراع الحزبي في مصر مهاجماً مصطفى النحاس باشا زعيم حزب الوفد وحرمه زينب الوكيل. ولكن حزب الوفد عاد إلى الحكم في ٤ فبراير عام ١٩٤٢ قبل أن يبدأ عرض الفيلم على الجمهور، فحذفت الحكومة الوفدية ٤٨٠ متراً من مشاهد الفيلم، مما جعله فاقداً لكل معنى، وعندما عرض بهذه الشكل في ١٨ يناير عام ١٩٤٢ ثار الجمهور وكاد يخطم دار العرض.

يقول إلهامي حسن في كتابه سالف الذكر أن الفكرة السائدة في حزب الوفد كانت منع الفيلم ولكن أحد المسؤولين في الحزب رأى أن منع الفيلم سوف يلفت النظر إليه. وأن من الأفضل أن يحذف منه ما يكفي لكي يسقطه الجمهور. وقبل عرض الفيلم قامت صحافة حزب الوفد بالهجوم على الفيلم رداً على صحف المعارضنة التي كانت على حد تعبير إلهامي حسن تدق الطبول لوليد فيلم سيهزء مشاعر الجماهير بتقاده الملايين وصراحته في معالجة قضايا المجتمع ودفع المخرج فريد الجندي ثمن هذا الصراع في أول أفلامه ولم يتمكن إلا من إخراج

الاستمرار في عرضه على أنظار الجمهور. وكان قد حدث على أثر هذه الحملة أن أوقفت وزارة الداخلية الفيلم في أول يوم بعد عرضه الأول بسيئما متروبول في الحفلة الصباحية وحدثت في البلاد هزة كبيرة لهذا المنع أفادت الفيلم فائدة عظيمة.

ليلي بنت الصحراء

وفي ١٨ فبراير عام ١٩٣٧ بدأ عرض فيلم «ليلي بنت الصحراء» إنتاج وإخراج وتمثيل بهيجية حافظ. ولكن الحكومة أوقفت العرض بسبب زواج ولی عهد إيران من الأميرة فوزية شقيقة الملك فاروق، وتعارض ذلك مع قصة الفيلم التي تصور الصراع بين العرب والفرس. وقد حاولت السلطات تعويض بهيجية حافظ عن الخسارة المالية. وحصلت المنتجة بالفعل على ٤٤٢ جنيهات. وبعد الخسارة كانت أكبر من ذلك بكثير. وبعد سبع سنوات عرض الفيلم مرة أخرى بعد إجراء العديد من التعديلات وتغيير اسمه إلى «ليلي البدوية» في ١٢ مارس عام ١٩٤٤.

لاشين

ولعل أول معركة كبيرة بين الرقابة وصناع الأفلام في مصر كانت معركة فيلم «لاشين» الذي أنتجته شركة مصر للتمثيل والسيئما إحدى شركات بنك مصر، وأخرجه فريتزكر أمب عن قصة للأكاديمي فون ساين، وسيماريو ستيفن هارس وحوار أحمد رامي. وهو فيلم تاريخي من الإنتاج الكبير استغرق إعداده حوالي عامين. يقول إلهامي حسن في كتابه «دراسة مختصرة عن تاريخ السيئما المصري» الصادر عام ١٩٧٦: «وبعد أن وافقت الرقابة على الفيلم، وحدد لعرضه ١٧ مارس عام ١٩٣٨. منع من العرض بأمر وكيل وزارة الداخلية حسن باشا رفعت لأن الفيلم به مساس

الأراضي الزراعية و٩٤ بالمائة من الملاك لا يزيد مما يملكون عن ٢٥ بالمائة ونحو ١١ مليون من فقراء الفلاحين لا يملكون إلا قوة ع لهم.

فيلمين طويلين فقط بعد ذلك.

تعليمات ١٩٤٧

لقد أجلت الحرب العالمية الأولى (١٩١٨-١٩١٤) الثورة المصرية إلى عام ١٩١٩، وحاولت معايدة ١٩٦٣ اجهاض الانتفاضة الوطنية عام ١٩٣٥، وجاءت الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥-١٩٤٩) لتؤجل الانتفاضة الوطنية الثانية التي لم يكن من الممكن إلا أن تقع عام ١٩٤٦ وشهدت مصر أقوى وأعنف فترات الصراع السياسي في تاريخها المعاصر التي انتهت بقيام ثورة الجيش عام ١٩٥٢. وفي فترة ما بين الحربين العالميتين وبالتحديد بعد افتتاح ستوديو مصر التابع لبني مصر عام ١٩٣٥، شهدت السينما المصرية دخول عناصر جديدة مختلفة من المثقفين المصريين إلى ساحتها مثل كمال سليم وكامل التلمessianي وأحمد كامل مرسى وصلاح أبو سيف وغيرهم من المخرجين ذوى النزعات الوطنية اليسارية المتباعدة. ففي عام ١٩٣٩ آخرج كمال سليم «العزبة» الذي تناول مشكلة البطالة بين المثقفين، وكان صلاح أبو سيف ممساً به في إخراج الفيلم، وهو الذي سيقدر له بذلك أن يقوم بالدور الأساسي في تطوير ما يعرف بالواقعية في الأفلام المصرية. وفي عام ١٩٤٢ آخرج كامل التلمessianي «السوق السوداء» الذي كشف فيه باسلوب شعبي، وعلى نحو تعليمي، البناء الداخلي للنظام الرأسمالي. وقد أجل ستوديو مصر عرض الفيلم حتى عام ١٩٤٦. وفي العام نفسه ١٩٤٣ آخرج أحمد كامل مرسى فيلم «العامل» الذي ينماض في العمال من أجل حقوقهم ويضربون عن العمل، بل ويتحولون إدارة المصانع بذاتهم في النهاية. كما أخرجه كمال سليم «المظاهرة» عام ١٩٤١ عن الصراع بين العمال وأصحاب العمل، الذي انتقد لمناصرته العمال في كل ما يفعلون.

إن تعليمات الرقابة على السينما عام ١٩٤٧ هي وصف تقييّق لأحوال مصر بعد الحرب العالمية الثانية. ومحاولة لمواجهة

ظل قانون الرقابة على السينما كما هو منذ عام ١٩٤٤ إلى عام ١٩٥٤. ولكن ما الذى أدى إلى تغيير تعليمات الرقابة. وهى الشكل التنفيذي للقانون، من خمس تعليمات كما وردت في كتاب بدرخان إلى ٧١ في تعليمات ١٩٤٧؟ تتنقسم مجموعة العوامل التي أدت إلى ذلك إلى قسمين، الأول يتعلق بالواقع، أو ما حدث في مصر بعد ثورة ١٩١٩، وحتى الانتفاضة الوطنية عام ١٩٤٦، والثانى يتعلق بالسينما، أو بالأحرى انعكاس هذا الواقع على السينما في الفترة نفسها.

يقول طارق البشري في كتابه «الحركة السياسية في مصر» ويتناول الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٢ خلال الحرب العالمية الثانية، قوى التسلط البريطاني على البلاد سياسياً واقتصادياً وزاد التدخل السافر في شؤون مصر الداخلية ضماناً لسياستها في هذه الظروف محاولة تصوير العلاقة بين البلدين كعلاقة بين تدين، وخلال الحرب العالمية الأكثر تفتحاً تلقطت الأفكار الاشتراكية العلمي وتصوّغ بمساعدة نظرية جديدة للحركة الوطنية. وبسبب ما نتج عن انقطاع الوسائل مع أوروبا من حماية للمنتجات المحلية من المنافسة الأجنبية، وبسبب زيادة طلب الجبوش الأجنبية الموجدة بمصر على هذه المنتجات، حققت الرأسمالية المحلية تطولاً كبيراً نسبياً، وزادت الطبقية العاملة عدداً ووعياً. وبعد الحرب أغلق الكثيرون من المصانع الصغيرة، وقدر عدد المعطلين بنحو مائة ألف عامل. ومن جهة أخرى ساد القلق بين المتعلمين، فبلغ عدد المعطلين من حاملي شهادة التوجيهية والشهادات الجامعية نحو عشرة آلاف. والحاصل أن توزيع الأراضي الزراعية من حيث حجم الملكية كان يؤدى إلى انقسام المجتمع الريفي أنقساماً حاداً بين نحو ٥ بالمائة يملكون ٤٤ بالمائة من مجموع



ورجال الجيش والبوليس.

ومثل أي قانون من قوانين الرقابة الفاشية، تمنع تعليمات ١٩٤٧ التعبير عن الحرية أو الجنس أو الموت، وهي الدعائم الأساسية للدراما سواء في المسرح أم في السينما، ولعل الشيء الوحيد الذي تنص التعليمات على امكانية تصويره (إي بالاجاب وليس بالسلب) هو الكباريهات ولكن على شرط أن تكون نظيفة فهناك يند خاص يقول: «يراعى في تصوير الكباريهات إلا تكون قدرة». لقد كانت السينما الأخرى التي بدأت في ستوديو مصر أثناء الحرب العالمية الثانية ضعيفة من الأصل، وكان الصراع بينها وبين السينما السائدة عنيفاً. وجاءت تعليمات ١٩٤٧ لتحسم الصراع لصالح السينما السائدة، وحتى قيام ثورة ١٩٥٢، ولذلك لم تتم السينما الأخرى في مسارها الطبيعي، وتشارك في الحركة الوطنية وفي حركة النضال الاجتماعي بعد الحرب. غير أن هذا لا يعني أن الفترة من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٢ لم تشهد أية معارك مع الرقابة.

مسمار جحا

ولعل أهم هذه المعارك هي التي دارت حول فيلم «مسمار جحا» من إخراج إبراهيم عماره، وفيلم «مصطففي كامل» من إخراج أحمد بدرخان. وكلاهما من انتاج أوائل عام ١٩٥٢ قبل الثورة. ففي عام ١٩٥١ قدمت فرقة المسرح المصري الحديث التي كان يرأسها زكي طليمات مسرحية «مسمار جحا» تأليف على أحمد باكتير، وعن هذه المسرحية أخرج إبراهيم عماره فيلمه الذي منع عدة شهور ثم وافق على عرضه في ٢٢ يونيو عام ١٩٥٢ قبل قيام الثورة بشهر. وكان سبب المنع ما فيه من تعريض بالطيبة الحاكمة.

مصطففي كامل

أما فيلم «مصطففي كامل» فقد انطبقت عليه إحدى تعليمات ١٩٤٧، التي تطلب مراعاة الدقة والحذر في ذكر المواضيع

هذه السينما الأخرى التي بدأت في استوديو مصر قبل وأثناء الحرب.

تنص التعليمات صراحة على مقاومة الحركة الوطنية في النص التالي: «نظراً للظروف التي تجذبها البلاد تراعى الدقة والحذر في ذكر المواضيع التاريخية ومشاهير الرجال والعلماء مثل البطولة الوطنية. خصوصاً الموضوعات الحديثة العهد. مما يخشى منه أحداث الشغف أو إثارة الخواطر، وكذلك تمنع مناظر الأحاديث والخطب السياسية المتيرة. ومناظر الجنائز التي ترتكب بدافع من اختلاف الرأي فيما يتصل بالنظام الاجتماعي أو السياسي». وبالطبع فالمقصود «الجرائم» هنا حوادث الاغتيال السياسي التي تكررت في تلك الفترة.

وتعكس هذه التعليمات تداعي النظام السياسي والخوف من سقوطه والثورة عليه. ونمو الفكر الاشتراكي في الوقت نفسه عندما تمنع المواضيع «ذات الصبغة الشيوعية أو التي تحوى دعاية ضد الملكية، أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية، أو عندما يمنع «اظهار الاخلاقيات أو الاحزاب».

كذلك تعكس هذه التعليمات أحوال الفلاحين والعمال وسكان الأحياء الشعبية في المدن عندما تمنع «منظرة الحارات الظاهرة القذارة»، و«منظرة بيروت الفلاحين الفقراء ومحنتياتها». وتمنع إظهار «تجمّعات العمال أو اضرابهم أو توقفهم عن العمل». وكذلك اعتداءات العمال على صاحب العمل، أو العكس. وتمنع «تحبيبة الجريمة بين العمال، أو بث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم». ومرة أخرى تجد أن المقصود بـ «الجريمة» هنا هو أي محاولة من العمال للحصول على حقوقهم.

وتحاول تعليمات ١٩٤٧ من ناحية أخرى ستر عورات النظام بـ «عدم التعرُض بالألقاب أو الرتب أو التباشير»، وعدم التعرض بالوزراء والباشوات ومن في حكمهم ورجال القانون والدين والأطباء

أن يحدد بنوداً معينة، وترك ذلك لتقدير المراقباء أنفسهم. وقد تطورت الأفلام المصرية بعد عام ١٩٥٥ على تحول يسبق له مثيل في تاريخها. صحيح أن الصراغ لم يكن قد بدأ بين السينما والاساندة وبين الاتجاهات الجديدة، ولكن هذه الاتجاهات أصبحت أكثر قوة، وأصبح لها جمهورها ونقادها، وبخاصة الاتجاه الواقعى الذى قاده صلاح أبو سيف وب يوسف شاهين وتوفيق صالح، ثم هنرى بركات وكمال الشيخ وغيرهما بعد ذلك.

ومعنى أن وافق الرئيس جمال عبد الناصر على عرض فيلم «الله معنا» وحضر بنفسه حفلة العرض الأول للفيلم عام ١٩٥٤، وهو العام نفسه الذي صدر فيه أول قانون للرقابة على السينما والمسرح بعد الثورة وحتى نهاية السبعينيات، لم يمنع أى فيلم مصرى من العرض. ولكن هذا لا يعني أنه لم تحدث مشاكل بين صناع الأفلام والمراقبة فقد حدثت مشاكل، ولكنها لم تؤدى إلى المنع.

فبعد هزيمة ٥ يونيو عام ١٩٦٧ انتعشت قوى اليمن في مصر وعبرت عن وجهة نظرها من خلال عدة أفلام أهمها: «شيء من الخوف» إخراج حسين كمال و«ميرamar» إخراج كمال الشيخ، وكلاهما عرض عام ١٩٦٩. وقد ترددت الرقابة في عرض فيلم «شيء من الخوف» الذي كان يعبر من خلال قصة رمزية كتبها ثروت أباظة عن وجهة نظره في الثورة وزعميهما، حيث نرى عصابة تستولى على أحد القرى وتتحكم في أهلها، فيقود رجل متدين الثورة على هذه العصابة، ويتمكن الأهالي من حرق رئيس العصابة.

وقررت الرقابة عرض الفيلم على الرئيس جمال عبد الناصر. وبعد العرض سأل الرئيس المسئول الكبير الذي عرض عليه الفيلم هل نحن عصابة؟ فقال لا. ثم سأله هل أنا رئيس عصابة؟ فقال لا. وهنا قال الرئيس: إذن ما هي المشكلة في عرض هذا الفيلم كاماً على الجمهور؟

التاريخية ومشاهير الرجال والعظماء مثل البطولة الوطنية، وخصوصاً الموضوعات الحديثة مهذب المعنون. وقد منع فيلم مصطفى كامل فعلاً. ولم يسمح بعرضه إلا بعد قيام ثورة ٢٢ يوليو عام ١٩٥٢. وذلك في نوفمبر من العام نفسه.

الله معنا

ولعل الفيلم الوحيد الذي منع بعد الثورة في هذه الفترة الانتقالية من تاريخ الرقابة على السينما في مصر هو فيلم «الله معنا» الذي أخرجه أحمد يدرخان عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨ وقام بدرخان عن حرب فلسطين عام ١٩٤٨ وقام الثورة عام ١٩٥٢. فقد صور الفيلم بعد الثورة مباشرة ولكنه منع من العرض مدة ثلاث سنوات حتى عرض على الرئيس جمال عبد الناصر وشاهد التي كانت تتردد والتي أنت إلى وقف عرضه، وأمر بعرضه. وحضر بنفسه حفل الافتتاح في سينما ريشولي يوم ١٤ مارس عام ١٩٥٥. وكان هذا أول فيلم يحضر جمال عبد الناصر بصفته الرسمية كرئيس للجمهورية حفل افتتاح عرضه.

قانون الرقابة

وفي عام ١٩٥٥ صدر أول قانون للرقابة، وليس لائحة أو تعليمات خاصة بالرقابة على المسرح والسينما، وهو القانون ٤٣، بخصوص تنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والاغانى والمسرحيات والموسيقى والموسيقى والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية. وكان هذا القانون والقرار الوزارى المنفذ له، تعبيراً حقيقياً عن روح الثورة. إذ اعتبر الهدف من الرقابة هو حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة دون

وفي هذه الفترة كانت ستوديوهات الجيزة تشهد تصوير أربعة أفلام سوفى يقدر لها أن تكون موضوع المارك الكبير مع الرقابة فى السبعينيات. وهذه الأفلام هى «العصافور» إخراج يوسف شاهين، و«زائر الفجر» إخراج ممدوح شكري، و«التلاقي» إخراج صبحى شفيق، و«جنون الشباب» إخراج خليل شوقي. وقد منعت كلها من العرض لمدة تتراوح بين عامين وثمانية أعوام وعرضت على الجمهور بعد الحذف منها. إذ عرض «العصافور» عام ١٩٧٤ و«زائر الفجر» عام ١٩٧٥، و«التلاقي» عام ١٩٧٧ و«جنون الشباب» عام ١٩٨٠.

عبر يوسف شاهين فى «العصافور» عن هزيمة الخامس من يونيو عام ١٩٦٧ وعن رغبة الشعب فى تحرير أرضه بالقوة. وعبر ممدوح شكري فى «زائر الفجر» عن بشاعة الإرهاب، وعن رغبة الشعب فى الحرية والديمقراطية. وعبر صبحى شفيق فى «التلاقي» عن الفساد والانحراف فى أجهزة الدولة، وعن رغبة الشعب فى الإصلاح والتغيير. وعبر خليل شوقي فى «جنون الشباب» عن الطلق بين الأجيال وعن الانحراف الجنسي. وكانت كل هذه الموضوعات من المحرمات التى لا يجوز التعبير عنها بلغة السينما.

وقد كان الفيلم الوحيد الذى أتيح للبعض الجمهور أن يشاهده هو فيلم «زائر الفجر» الذى عرض فى نادى سينما القاهرة فى يناير عام ١٩٧٣ قبل أن يمنع وعندما تولى يوسف السباعى وزارة الثقافة فى مارس تم منع الأفلام المذكورة من العرض، وبذلت المارك مع الرقابة، والتى وصلت إلى ذروتها قبل حرب أكتوبر عام ١٩٧٣.

فى أوائل سبتمبر عام ١٩٧٣، وقبل شهر واحد من الحرب عرض فيلم «العصافور» فى مهرجان بيت مرى فى لبنان، وأثار مناقشات واسعة فى المهرجان، وفي الصحافة اللبنانية، وأصدر الحاضرون فى المهرجان بيانا يطالبون بعرض الفيلم جاء فيه «بعد مشاهدة فيلم العصافور للمخرج يوسف شاهين، نؤكد نحن الموقعين على هذا البيان من

تنقية الأفلام

وفى السبعينيات دارت عدة معارك كبيرة بين الرقابة ووزارة الثقافة من ناحية، وبين صناع الأفلام والتقاد من ناحية أخرى. ولعل أول إشارة تؤرخ لهذه المارك ذلك الخطاب الذى أرسله الرقابة إلى جميع شركات توزيع الأفلام فى القاهرة فى ٢١ يونيو عام ١٩٧٧. ومن المصادرات الغربية أن هذا اليوم هو أيضاً يوم تأسيس جمعية تقاد السينما المصرية التى حملت العبه الأكبر فى الدفاع عن حرية التعبير فى السينما طوال السبعينيات مع جماعة السينما الجديدة التى تأسست عام ١٩٦٨.

وفى ما يلى نص الخطاب: أصدر السيد نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والإعلام تعليماته تنفيذاً للتوجيهات رئيس الجمهورية بضرورة تنقية الأفلام السينمائية المصرية والأجنبية من المشاهد الجنسية الخلعة، والافتاظ النابية، وكل ما يمس الأخلاق الفاضلة المنبثقة من تقاليدنا وعاداتنا بحيث تصلح هذه الأفلام والمسرحيات للعرض على الكبار والصغرى معاً.

وأجهزة الرقابة فى كل أقطار العالم تقسم الأفلام إلى أفلام للكبار، وأفلام للصغرى، وكذلك فى مصر، ولكن هذه هي أول مرة تنشد فيها الرقابة صلاحية الأفلام والمسرحيات للكبار والصغرى معاً. والمعنى الوحيد لهذا الهدف أن يعامل كل الجمهور على أنه جمهور من الأطفال، وليس العكس بالطبع. وفضلاً عن الاستثناء العاملية لذلك، يخلط هذا الخطاب بين الأفلام المصرية والأجنبية، ويطلب من الأفلام الأجنبية أن تبتعد دورها من تقاليدنا وعاداتنا، الأمر الذى لا يستند إلى أى منطق مقبول.

العصافور وزائر الفجر التلاقي وجنون الشباب

عشرات منهم إلى مقر النقابة حيث بدأ التوقيع على بيان من أجل «زائر الفجر» بادرت بالدعوة إليه جمعية الفيلم وفيما يلى نص البيان:

«نحن السينمائيون الموقعون على هذا النداء من زملاء المخرج الشاب ممدوح شكري الذى فقدته السينما المصرية منذ أيام وهو فى ريعان شبابه وعطائه لوطنه نلتسم السماح بعرض آخر أفلام الفنان الفقى «زائر الفجر» كما صنعته وتركته أمانة لجماهير بلادنا التى وهب لها عمره الفنى القصير، ونحن واثقون أن الفيلم بكل ما يقوله إنما كان يتعرض لمرحلة ماضية من تاريخ بلادنا حسمتها حركة التصحيف ومعارك أكتوبر».

وفي العدد الثانى من مجلة السينما والمسرح التى أصدرها يوسف السباعي والمصادر فى فبراير عام ١٩٧٤ نشرت الجلة بياناً بعنوان «مذدوج شكري موهبة تبنتها الدولة وخطفها الموت» جاء فيه «وكانت الدولة حرفيصة على تكرييم هذه الطاقة الشابة المتفرجة بعرض آخر أفلامه، فحضر الوزير الفنان يوسف السباعي عرضاً خاصاً للفيلم وبحضور لجنة من إدارة الرقابة، وحددت نقاط تعديلية فى الفيلم بغير إجازته، حتى يكون نوعاً من التكرييم للموهبة التى تبنتها الدولة منذ البداية».

وفي عدد أبريل من الجلة نفسها كتب حسن عبد المنعم وكيل الوزارة مقلاً بعنوان «أفلام ممنوعة: لماذا جاء فيه من فيلم «زائر الفجر» إنه يقدم «صورة شائهة حرمت حرصاً على تشويه وجه العبا» في المجتمع بصورة لا نظير لها، و«سواء كان المقصود هو إعطاء صورة من المجتمع قبل ١٩٦٧ أم قبل ١٥ مايو ١٩٧١، أي قبل النكسة أو قبل التصحيف، فإن الصورة التى أعطيت لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون وأجهزة المجتمع المصرى»، و«إذا كانت وظيفة الفن فى حياتنا هي إشاعة الپايس وتاكيد روح الهزيمة بالصورة التى تبناها هذا الفيلم فإيانى أرفض هذا الفن وأعتبره فناً منحرفاً عن رسالة الفن المقدسة، وهى إشاعة الأمل». وجاء فى المقال نفسه عن

سينمائيين ونقاد ومثقفين ما سبق أن أعلنه الكثيرون فى العالم وهو أن هذا الفيلم من أهم الأفلام فى السينما العربية. وأنه أثر فنى جدير بأن يكون موضع فخر كل عربى وكل مصرى بالذات».

ويستطيع البيان: «وأننا إذ نعلن هذا، نعبر عن قلقنا البالغ من خبر منع عرض الفيلم فى مصر، وننوجه إلى السلطات المصرية بهذا النداء للرجوع عن قرار المنع. كما ننوجه إلى كافة الهيئات المعنية فى البلدان العربية لإتاحة أفضل الفرص لعرض هذا الفيلم فى هذه المرحلة التى يحتاج فيها العرب أشد الاحتياج إلى حرية التعبير ومواجحة واقعهم بجرأة وصرامة حتى يتيسر لهم التطلع إلى المستقبل بثقة وجرأة».

وفى يوم ٢٩ ديسمبر عام ١٩٧٣ توفى المخرج مذدوج شكري صاحب «زائر الفجر» عن ٤٤ عاماً (ولد فى ٢٨ فبراير عام ١٩٢٩). وقررت جماعة السينما الجديدة تنظيم جنازة رمزية للفقيد يوم أول يناير عام ١٩٧٤ من مقر نقابة السينمائيين إلى ميدان الأوبرا، وألقى كاتب هذه السطور كلمة تأبين الفنان الشاب فى مقر النقابة جاء فيها: «يعز على - كما يعز عليكم - أن تلتقي هنا فى تأبين مذدوج شكري بدلاً من أن تلتقي معه فى حفلة العرض الأول لاعظم أفلامه - وأخرها مع الاسف «زائر الفجر» غير أى على يقين أنتا سوف تلتقي مرة أخرى فى العرض الأول لهذا الفيلم قريباً جداً».

وجاء فى ختام هذه الكلمة: «وتشاء الصدفة أن يلطف مذدوج الأنسف الأخيرة فى مستشفى الحميات بالعباسية فى الوقت نفسه الذى كان يعرض فيه قبيله عرضاً خاصاً فى مسرح السنار بالدقى أمام اللجنة التى كلفت بتعديل الفيلم فيما أطلق عليه العرض الأخير فى العالم لهذا الفيلم، وداعماً يا ممدوح: إن فيلمك أمانة فى أgunaقنا. وسوف يعرض كاملاً على الجماهير التى صنعته من أجلاها».

وبعد انتهاء الجنازة وقف أصدقاء وزملاء الفقى يتلقون العزاء إلى جانب أفراد الأسرة فى ميدان الأوبرا، ثم عاد

٥- الحوار بين الدكتور الذي أجري عملية «تنظيف» لابنه نانا التي تدير بيتنا للدعارة وبين نانا. وهو:
 - ينتك ش أو ل ولا آخر واحدة يامدام.
 - بس بوسى لسه صفيرة يا دكتوره.
 - واصغر من ينتك كتير. أسلاليني أنا.
 ٦- الحوار بين بطلة الفيلم ومدير تحرير الجريدة التي تعمل بها قبل الثورة حين اضطر إلى الاختفاء في المقابر ليلة حريق القاهرة. وأثناء الكفاح السري ضد النظام الملكي الاقطاعي، وهو:
 - أول مرة أعرف إن في مصر ناس ساكنين في المقابر.
 - عمرك مشيت حافية في الطين ..
 عمرك إكلتي ميش بدوده وحمدقي ربنا.
 دخلتني مستشفى ورموكى رمية الكلاب ؟
 متبيش عرفتني مصر.
 ٧- تعليق مساعد وكيل النيابة بعد الإفراج عن نانا بالتلفون: ما هو القانون مفصل علشان يحمي اللي فوق.
 ٨- قول بطلة الفيلم لصديقها في مصعد العماره: أنا مش خايفه من الموت ياسعاد. أنا بس خايفه ييجي قبيل ما أشوف اللي نفسى فيه، ياخسارتكم يا مصر يا خسارتكم يا مصر.
 ٩- قول صديق البطلة لوكيل النيابة: أنها كانت تقول أن سعاد أرملة أحد شهداء ٦٧، وشهاهزدين زى مصر.
 ١٠- قول وكيل النيابة في نهاية الفيلم: وايه اللي ممكن نعمله إذا كان حاميها حراميها.

عودة تعليمات ١٩٤٧

وكما كانت الفترة من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٥٥ فترة انتقالية في تاريخ الرقابة بعد تغيير النظام السياسي، كذلك كانت الفترة من عام ١٩٧١ إلى عام ١٩٧٦، إذ سرعان ما أدركت السلطة أن القرار الوزاري المنفذ لقانون عام ١٩٥٥ لم يعد يتلاءم مع موجة الأفلام السياسية في النصف الأول من السبعينيات، ولذلك أصدر وزير الإعلام والثقافة القرار رقم ٢٢ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية

فيلم «التلاقي»، إنه يقدم صورة حافلة بالفساد والاستهانة والاستهانة بحياة الناس والوصولية «حتى محاولة القمة أن تتعرض لمشكلة فلسطين من خلال الحوار مع بعض الزائرين الأجانب كانت محاولة مع الأسف غير موفقة. وقد اعتمد فيها على استخدام اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية».

ويختتم السيد وكيل الوزارة مقاله بوعده منه أن يعيد النظر في منع هذه الأفلام.

وعندما عرض فيلم «زائر الفجر» عام ١٩٧٥ كان ناقصاً. وعرضت النسخة الناقصة نفسها في افتتاح مهرجان قرطاج السينمائي الدولي بتونس عام ١٩٧٦ والمشاهد واللقطات والكلمات التي حذفت من الفيلم هي:

١- مشهد درامي وثائقي يعبر عن الحياة اليومية في أحد مستشفيات القاهرة من خلال تحقيق صحفي تقوم به بطلة الفيلم .. المرضى يتذاحمون لصرف الدواء المجاني، والممرض ينهرهم بعنف يدور الحوار التالي بين الصحفية بطلة الفيلم ومدير المستشفى:

- أنا مستعد أكلمك عن السرقة والاعمال والروتين والاستهانة بالمرضى الفقراء عشان المريض يدخل المستشفى تبقى مشكلة عشان يخرج منها حاجة أصعب حتى لو كان ميت بس الرقابة في الجرمان تسمح لك بنشر الكلام ده ؟
 - هو انت مبشر خايف على الكرسى ؟
 - إن كان على أنا مش عايز أقعد فى البلد دي.

٢- قول مدبولي جار بطلة الفيلم لوكيل النيابة: أصل يابيه الأيام دى الجبن سيد الأخلاق.

٣- قول عبده الطباخ السابق في منزل زوج بطلة الفيلم لوكيل النيابة تعقيباً على حادثة وقعت للبطلة في ميدان السيدة زينب: عارف حلينا الموضوع ازاى، خدت المخبر على جنب واديته قرشين.

٤- قول عبده لوكيل النيابة أيضاً: فيه ناس كانوا بيتجوا يراقبوها ويسألوا عنها من وراها.

إظهارها «إثارة الفرائض». وقرار ١٩٧٦ يحرم إظهار الجسم البشري عارياً على نحو تعارض مع المأثور وتقاليد المجتمع وعدم مراعاة الاكتشاف الملابس التي يرتديها الممثلون عن تفاصيل جسمانية تؤدي إلى إخراج المشاهدين أو تتنافى مع المأثور في الجنم. أو إبراز الزوايا التي تفصل أعضاء الجسم أو توكدها بشكل فاضع.

وأخيراً يبدو التطابق بين النصين في تحريم تعليمات ١٩٤٧ لمناظر الإخلال بالنظام الاجتماعي بالشورات أو المظاهرات أو الإضراب. وفي تحريم قرار ١٩٧٦ لعرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعى إلى إشاعة البأس والقنوط وإثارة الخواطر أو خلق نعرات طبقية أو طائفية أو الإفلال بالوحدة الوطنية. وعندما يصبح على الفنان لا يقترب من معالجة الموت أو الجنس، لا يبقى له غير الشامرات والمطاردات، والقصص الميلودرامية والكوميديات الهزلية.

وهذا التطابق بين تعليمات ١٩٤٧ وقرار ١٩٧٦ هو الذي دفع جماعة السينما الجديدة إلى إصدار بيان يعلن رفض قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢ لسنة ١٩٧٦ لأنه يشكل خطراً بالغاً على حرية التعبير وانتهاكاً صارخاً للدعاوى المطروحة من قبل السلطة الرسمية حول الحريات الديمقратية كما أنه تأكيد للأوضاع الاحتكارية في السينما المصرية خاصةً والفنون التي يتناولها القرار.

ويستطرد بيان جماعة السينما الجديدة: وهذا القرار امتداد لتعليمات عام ١٩٤٧ تلك التعليمات التي صدرت أيام الاحتلال. وما تزال تلقى بظلها إلى الآن، وهو من هذه الناحية يتعارض مع مبادئ الدستور الدائم وسيادة القانون. وهكذا يمثل القانون عائقاً على حرية الفنان. وسلاماً يشهر في وجه الفن الملتزم ويحمي الهازي.

للرقابة على المصنفات الفنية بتاريخ ٢٨ أبريل عام ١٩٧٦ والذي يعتبر عودة إلى تعليمات عام ١٩٤٧ مرة أخرى «بالنص أحياناً، وبإعادة الصياغة أحياناً أخرى، وبالضمون نفسه في النهاية». بل إن قرار ١٩٧٦ يفوق تعليمات ١٩٤٧ في فرض المزيد من المحرمات.

في حين تنص تعليمات ١٩٤٧ على عدم تمثيل قوة الله سبحانه وتعالى باشياء حسية كالجسم أو الصوت أو خلافه أو إظهار صور الانبياء ينص قرار ١٩٧٦ على منع إظهار صورة أحد من الخلفاء

صراحةً أو رمزاً أو صورة أحد النبيين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة أو سمع أصواتهم، وكذلك إظهار صورة السيد المسيح أو صور الانبياء عموماً على أن يراعى الرجوع في كل ذلك إلى الجهات الدينية المختصة.

وهكذا يجعل القرار ما يطلق عليه الجهات الدينية المختصة «سلطة فوق سلطة الرقابة» وذلك رغم أن مصر دولة إسلامية والإسلام دين بلا كنيسة والأقرب من ذلك أن يمنع صورة السيد المسيح بينما تتوافق على ظهورها الجهات المختصة بالديانة المسيحية على اختلاف طوائفها وشعيعها.

ويبدو التطابق بين النصين واضحاً عندما تحرم تعليمات ١٩٤٧ إظهار النساء احترازاً لجلال الموت، ويحظر قرار ١٩٧٦ عرض مرسوم الجنائز أو دفن الموتى بما يتعارض مع جلال الموت. وبحكم هذا النص يجوز منع فيلم مثل «يوميات ناث في الأرياف»، إخراج توفيق صالح عام ١٩٦٩، أو فيلم «السقايات» إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٧٧.

ويبدو التطابق فيما يتعلق بالجنس. فتعليمات ١٩٤٧ تحرم إظهار الأجسام العارية سواء بالتصوير أو بالظل. ويحظر إظهار أجزاء الجسم التي يقضى الحياة بسترها وبخاصة أجسام النساء بشكل مبتذل (البطن - الصدر - المساق في بعض الأوضاع النابية) كما لا يسمح بتسلیط الكاميرا على الأجزاء من قرب بحيث يكون مظهراً منافي للآداب ولا يرتاح إليها الذوق أو يكون الفرض من

غير ذات موضوع، فإذا منع الفيلم حق لكل مواطن من الملايين التي شاهدته أن يطالب الدولة بتعويض عن الأضرار التي لحقت به من جراء مشاهدته وإذا لم يمنع وجب على المنتج أن يشكر الوزارة على هذه الدعاية لفيلمه.

والواقع أن القضية الأساسية التي يشترطها هذا القرار هي قضية «حرية التعبير» وهي أخطر القضايا الثقافية على الإطلاق سواء في مصر أم في غيرها من دول العالم لأن انتاج الفيلم في حد ذاته يعني موافقة أجهزة الدولة المعنية على إنتاجه. ولكن ترخيص الرقابة على الأفلام في مصر ترخيص غريب فالرقابة تقرأ المعالجة وتوافق عليها، وتقرأ السيناريو وتوافق عليه، ثم تشاهد الفيلم وتوافق عليه، وبعد ذلك تمنعه.

إن ترخيص الرقابة في مصر يلغى نفسه بنفسه، وبلغ القانون تماماً بنسمه على أن من حق الرقابة أن تسحب هذا الترخيص في الوقت الذي تشاء. والأولى بوزير الثقافة والإعلام وهو رجل العدل والقانون - أن يشكل لجنة لبحث مدى مشروعية هذا الترخيص. ومدى دستوريته في ظل دولة القانون والمؤسسات.

إن فيلم المذنبون هو أحد أفلام فنان السينما سعيد مرزوق وهو فنان قدير يثبت للمقارنة مع العديد من فناني السينما المعروفين في العالم ويعرض الفيلم بعض مظاهر الفساد في المجتمع المصري المعاصر.

وما يمكن أن يؤخذ على هذا الفيلم أنه لم يحل أسباب هذا الفساد، وأنه لم يكن تقديماً بما فيه الكفاية ليقول لنا لماذا وكيف، وأكتفى فقط بأن يقول هذا ما يحدث. وقد جاء في الصحف أن قرار الوزير صدر بناءً على احتجاج بعض أعضاء مجلس الشعب وبعض المواطنين على الصورة التي يقدمها الفيلم للمجتمع المصري. ولا يكاد المرء أن يصدق أن هناك من أعضاء مجلس الشعب من يطالب بمنع فيلم يفضي للصوص والمرتبة. إن منع فيلم «المذنبون» لا يمكن إلا أن

المذنبون

كان فيلم «المذنبون» إخراج سعيد مرزوق، والذي بدأ عرضه في القاهرة يوم ١٦ أغسطس عام ١٩٧٦ أول ضحايا الفرار ٢٢. فقد تعرض للحذف أثناء عرضه أكثر من مرة وفي عام ١٩٧٧ فاز الفيلم بجائزة وزارة الثقافة كأحسن فيلم مصرى عرض عام ١٩٧٦، ومع ذلك، وفي نفس العام، وبواسطة نفس الوزارة، تمت حالمة من العاملين والعاملات فى الرقابة إلى النسابة الإدارية بسبب موافقتهم على عرض الفيلم وتصدير الفيلم. وصدر قرار الاتهام من النسابة الإدارية بإلتحامهم إلى المحكمة التأديبية المختصة بالعاملين من مستوى الإدارة العليا بالقاهرة في ٩ يناير عام ١٩٧٩. وقد استمر نظر القضية رقم ٢٥ لسنة ١٩٧٧ حتى عام ١٩٨٢ حين صدر الحكم بإدانة الرقباء، ونتيجة لذلك سيطر الداعر على الرقباء، وانعكس على جميع قرارائهم.

في ٢٢ ديسمبر ١٩٧٦ نشر كاتب هذه السطور المقال التالي في جريدة «الجمهورية» تحت عنوان «ليستمر عرض فيلم المذنبون»:

نشرت الصحف أن لجنة سباعية خاصة تكونت بقرار من وزير الثقافة والإعلام للبحث في منع فيلم المذنبون أو الحذف منه أو عرضه للكبار فقط.

ويفض النظر عن تشكيل هذه اللجنة السباعية حيث يمثل فيها العاملون في السينما بنسبة واحد إلى سبعه. وبغض النظر عن الاختيارات الثلاثة المطروحة أمامها مسبقاً فإن من الطريف جداً أن يحدث هذا بعد عامين من الموافقة على إنتاج الفيلم. وبعد عشرة شهور من الموافقة على عرضه، وبعد ستة شهور من عرضه فيما سمي مهرجان القاهرة مثلاً لمصر. وبعد أكثر من شهرین من عرضه في سينما ريفولي وغيرها من دور العرض حيث لا يزال يعرض.

معنى هذا أن أجهزة الدولة كانت نائمة طوال هذه الفترة أو أن هذه الأجهزة مثل إدارة الرقابة واللجنة العليا للرقابة ولجنة المهرجانات وغيرها قد أصبحت

إلى المحكمة التأديبية ضد كل من اعتدى على المختار مصطفى وعليه محمد فريد وفاطمة عبد الحميد السراج ومصطفى أحمد أبو النصر وعفاف محمد عبد العزيز ومحمود كامل أبو زيد وسوسن طلعت النشار ومحمود أحمد حلمني ويسرى حكيم بخت وأفكار ابراهيم البرعي وعزراة ابراهيم وسوتني عبد الحميد عطا الله وسهير أمين بكري السيد وإقبال حسن عبد الرزاق وأدوار أميل خوري. وذلك لأنهم خلال المدة من ١٩٧٥/٩/١٩ حتى ١٩٧٦/٩/١٩ العامة للرقابة على المصنفات الفنية خرجوا على مقتضى الواجب، وأخلوا إخلاً جسيماً بواجبات الوظيفة، وذلك بياناً.

- المخالفون من الأول حتى السابع: بوصفهم سالف الذكر وافقوا كل في حدود اختصاصه على الترخيص بعرض فيلم «المذنبون» عرضًا عاماً «في الداخل» رغم ما انطوى عليه من مخالفات سارقة تنس الأداء العامة والقطاع العام وتثال من قيم المجتمع الدينية والروحية بما تحمله في طياتها من دعوة سافرة لنشر الفساد والحض على الرذيلة فضلاً عن عدم احترام الدين بما له من قدسيّة وتكريم واجبين الأمر الذي من شأنه الإساءة إلى المجتمع والحط من قدره واظهاره في صورة مشوهة وتصويره على أنه مجتمع استشرت فيه كل مظاهر الانحلال والانحراف وكذا التشكيك فيما تنادي به الدولة من مبادئ أو ترفعه من شعارات أهمها العلم والإيمان، وذلك على النحو المبين تفصيلاً بالأوراق.

- المخالفة الأولى أيضاً بوصفها مديرية الرقابة على المصنفات الفنية وافتقت على التصرّف بتصدير الفيلم موضوع التحقيق إلى كل من لبنان وطهران وعرضه دون ملاحظات قبل الانتهاء من فحصه نهائياً بمعرفة الرقابة رغم ما انطوى عليه من مخالفات سارقة تنس الأداء العامة والقطاع العام وتثال من قيم المجتمع الدينية والروحية وتختتم طعناً وتعرضاً بالصريحين العاملين في الدول العربية الأمر الذي من شأن الإساءة إلى سمعة البلاد والحط من

يكون دفاعاً عن هؤلاء المصوّض والمرتزقة الذين يفضحهم. والأولى بمجلس الشعب أن يهاجم الابتدا والبساف في الأفلام. وجاء في الصحف أن الوزير قرر منع الفيلم من التصدير بسبب احتجاج بعض المصريين العاملين في الخارج. وإذا كان هذا سبباً للمنع، فيجب أيضاً منع نشر مناقشات مجلس الشعب حول الانحرافات. ويجب منع نشر تحقّيقات النيابة الإدارية حول الاختلالات. وتكون الخطوة التالية بالضرورة منع هذه المناقشات وتلك التحقّيقات ولم لا طالما كل شئ على ما يرام.

إن عالم اليوم متغير بفضل أجهزة الإعلام ووسائل الاتصال بالجماهير.

ورجل الشارع في كل أرجاء العالم يعرف الآن كل ما يدور في كل مكان من هذا العالم. ورجل الشارع يعرف أن مصر تسير بخطى سريعة نحو الديمقراطيّة مثل أي بلد من البلدان إلا هذه الأفلام والسرحيات والكتب الممنوعة.

وبإذن كان المصريون العاملون في الخارج يرون أن مصر هي جنة الله على الأرض، فلست أدرى لماذا تركوا هذه الجنة إذن.. إن نظرية مؤلاء لا يجب أن تكون مقياساً «المذنبون» أو غيره من الأفلام التي تصور بعض مظاهر الفساد أن يأتوا ليسامحوا في إصلاح هذا الفساد.

وأخيراً يقول قرار الوزير أن الفيلم لم يتلزم بالقصة الأصلية التي كتبها تجبي محفوظ وأنهن أن هذه ليست قضية الوزير. وإنما هي قضية تجبي محفوظ أولاً وأخيراً ثم إن «المذنبون» ليس له قصة أصلية. وإنما كتب تجبي محفوظ المعالجة السينمائية مباشرةً لليسريما.

تقدير اتهام الرقابة في قضية «المذنبون»

وفيمالي النص الكامل لتقرير الاتهام ضد الرقابة في قضية «المذنبون»:
صدر تقرير الاتهام من النيابة الإدارية

وببناء على ذلك وينتهي تقرير الاتهام باعتبار المتهمين قد ارتكبوا الخالفات الإدارية المنصوص عليها بالمواد ١٥٢ و ١٥٥ و ٢ من نظام العاملين بالدولة الصادر بالقانون ٥٨ لسنة ١٩٧١ . ولذلك تطلب النيابة الإدارية من السيد الاستاذ المستشار رئيس المحكمة تحديد أقرب جلسة لحاكمه المتهمين بالمواد السابقة الاشارة إليها وبالمواد ٨٠ و ٨٢ من نظام العاملين المدنيين بالدولة الصادر بالقانون ٤٧ لسنة ١٩٧٨ وبمقتضى حكم القانون رقم ٤٠ لسنة ١٩٥٥ في شأن تنظيم الرقابة وقرار وزير الثقافة رقم ٢٢ لسنة ١٩٧٦ بشأن قواعد الرقابة والمادة ١ من القانون ١١٧ لسنة ١٩٥٨ بإعادة تنظيم النيابة الإدارية والمادتين ١٥ و ١٩ من القانون ٤٧ لسنة ٧١ بشأن مجلس الدولة.

الخيانة العظمى

وقد نشر كاتب هذه السطور نص تقرير الاتهام في مجلة «المصور» يوم ٢٥ يوليو ١٩٨١ أثناء نظر القضية وعلق عليه قاتلها «والقارى لتقدير النيابة الإدارية الصادر في ٩ يناير عام ١٩٧٩ لأبد أن يصبه الملعون الاتهامات المشار إليها، فما يقل هذه الاتهامات عن تغطية خيانة عظمى إذا صحت، وأقل ما يجب الحكم به على أي منها هو الإعدام شنقاً، بينما الواقع أن هذه القضية قضية فكرية وليس قضية مخالفات إدارية، وهي لا تحتاج إلى محكمة تحسم فيها، وإنما إلى ندوة تناقشها.

وفضلاً عن غرابة المساواة بين المساس بالأداب العامة والمساس بالقطاع العام فإن المقصود بالمساس بالقطاع العام في الفيلم لا يعود زحاماً الناس أيام إحدى الجمعيات التعاونية، أما المساس بالدين ورجال الدين فإن المقصود به وجود رجل مخمور في حلقة ذكر، ومن المذهل أن تعتبر النيابة الإدارية حلقة الذكر تعبيراً عن الدين، وأن تعتبر الدراويش من رجال الدين إلى جانب حقيقة أنه لا يوجد

قدر المجتمع وإظهاره أمام المجتمع الأخرى في صورة مشوهة وتصويرة على أنه مجتمع استشرت فيه كل مظاهر الأخلاق والفساد وكذا التشكيك فيما تناوله بالدولة من مباديء أو ترقعه من شعارات أهمها شعار العلم والإيمان وذلك على النحو المبين تفصيلاً بالأوراق:

- المخالفون من الثالث حتى الثالث عشر عدا السادس:

بوصفهم السالف وافقوا على التصريح بتصدير الفيلم موضوع التحقيق بدون ملاحظات إلى كل من لبنان وطهران وفرينسا وأمريكا دون أن يحصلوا على موافقة مديرية الرقابة على كل هذه الطلبات رغم ما انطوى عليه من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتناول من قيم المجتمع الروحية والدينية والخلقية وتتضمن طعنة وتعريفاً بالمصريين العاملين في الخارج الأمر الذي من شأنه الإساءة إلى سمعة البلاد والحط من قدر المجتمع وإظهاره في صورة مشوهة أمام المجتمعات الأخرى وتصويرة على أنه مجتمع استشرت فيه كل مظاهر الانحلال والانحراف. وكذا التشكيك فيما تناوله بالدولة من مباديء أو ترقعه من شعارات وذلك على النحو المبين تفصيلاً بالأوراق.

- المخالفات الرابعة

عشر والخامس عشر: بوصفهما سالف الذكر أغفل تنفيذ القرار الرقابي الصادر في شأن هذا الفيلم ولم ينفذ الحذف بالنسبة الكافية الصور المشاهد التي تضمنها القرار، ونفذها بعضها فقط، كما أنها بالنسبة لهذا البعض لم ينفذ الحذف من النسخة السالبة من الفيلم اكتفاء بالحذف من النسخة الموجبة بما لا تتحقق معه الرقابة المطلوبة على الأفلام، وترتبط عليه إعادة طبع المشاهد المذوقة من النسخة الموجبة بمعرفة المنتج وعرضها دون حذف وذلك رغم ما تنتطوي عليه تلك الصور المشاهد من مخالفات صارخة تمس الآداب العامة والقطاع العام وتسيء إلى سمعة المجتمع والبلاد حسب ما ذكر أعلاه على النحو المبين تفصيلاً بالأوراق.

التعبير».

لجنة الدفاع عن حرية التعبير

وقد تكونت داخل جمعية نقاد السينما المصريين عام ١٩٧٩ لجنة باسم لجنة الدفاع عن حرية التعبير. مهمتها:

- ١- توثيق وتحليل قوانين الرقابة.
- ٢- رصد جميع الأفلام المتنوعة وتحليل أسباب المنع، والدفاع عن الأفلام التي ترى اللجنة الدفاع عنها، وذلك بواسطة عرضها وتنظيم المناقشات حولها وإصدار النشرات عنها.
- ٣- رصد ومتابعة المعالجات والسيناريوهات المتنوعة، وتحليل أسباب المنع والعمل على إجازة ما تراه اللجنة.
- ٤- رصد ومتابعة مقالات النقد السينمائي المتنوعة، والعمل بجميع الوسائل على فضح أجهزة الرقابة أو أجهزة المنع، ونشر هذه المقالات.
- ٥- اعتبار بيان الجمعية بخصوص قانون العيب وكل بيانات الجمعية حول حرية التعبير أساس عمل اللجنة.

عندما نقول «السينما» فنحن نعني دور العرض وما يعرض بها من أفلام سواء من الانتاج المحلي أم الإنتاج الأجنبي ولذلك فإن معركة حرية التعبير لا تقتصر على الأفلام الطيبة فقط، وإنما تشمل أيضاً الأفلام الأجنبية. وعندما ننظر إلى هذه المعركة من زاوية مصلحة المهنية، تتساوى أهمية الانتاج المحلي والانتاج الأجنبي.

وقد خاض نقاد السينما في مصر معارك عديدة مع الرقابة طوال السبعينيات حول منع العديد من الأفلام الأجنبية. ولعل أهم هذه المعارك تلك التي دارت حول منع الفيلم الفرنسي -

الجزائري المشارك «زد» إخراج كوكينا غافراس، وحول منع الفيلم السوفياتي «أندرية روبلوف» آخر إخراج أندرية تار柯ف斯基، وحول منع الفيلم الأمريكي «المسكرى الأزرق» إخراج رالف نيلسون، وحول منع الفيلم الأمريكي

«رجال دين» في الدين الإسلامي. وإنما علماء في الدين وفرق كبير بينهما.

وكما قالت إحدى الرقيبات في الدفاع عن نفسها في التحقيق «إن الفيلم يحمل عنوان المذنبون وهو يعني صراحة إدانة النماذج التي يعرضها، والتي وصفها بأنها مذنبة، وكان مصيرهم جميعاً السجن في النهاية» وأن «عرض الفساد لا يعني تأييده أو الدعم إليه، وإنما العبرة بالأسلوب العرض، وقد كانت نهاية «المذنبون» عقابهم جميعاً بتطبيق القانون.

أما عرض الفيلم في مهرجان طهران فقد كان بناء على قرار من لجنة المهرجانات التابعة للهيئة العامة للسينما والمسرح آنذاك، وأعتمد وزير الثقافة والإعلام لقرارها. وقد وصل إلى الرقابة خطاب رسمي في هذا الشأن جاء فيه: «أرجو التفضل بالإهاطة بأن لجنة المهرجانات السينمائية قد وافقت على الاشتراك في مهرجان طهران وقد اعتمد السيد الأستاذ وزير الثقافة والإعلام ترشيح فيلم «المذنبون» للعرض في المهرجان.

الرقبة من نوع عون

والشكلة الخطيرة في هذا الموضوع، أن هذه القضية التي لم تنظر حتى الآن تمنع جميع المتهمين فيها من السفر للعمل في الخارج، وتحرمهم من العلاوات والترقيات، بل لقد منعت إحدى الرقيبات من السفر لأداء فريضة الحج بسبب اتهامها في هذه القضية، ولم تتسافر إلا بعد انتهاء طوبل، وعلى مسؤولية وكيل أول الوزارة الشخصية.

إن تحويل شخصياً الفكرية إلى مخالفات إدارية نوع من المهووب البسيروقراطي إلى الخلف. ولا شك أن المجلس الأعلى للثقافة، والذي يختلف من الناحية الإدارية عن وزارة الثقافة، قادر على أن يعيد الأمور إلى وضعها الصحيح وإنقاذ الرقباء من تهمة الدفاع عن حرية

وزير الثقافة..

وفي يوم ٢٤ أغسطس نشر قرار الوزير في الصفحة الأولى من «الأخبار» تحت عنوان «وزير الثقافة يقرر منع عرض فيلمي درب الهوى وأخمسة باب». الفيلمان يسيئان إلى سمعة الوطن ولا يعبران عن الشعب مصر. وفي الصفحة الأولى من «الجمهورية» تحت عنوان «منع عرض فيلمي درب الهوى وأخمسة باب». الفيلمان يسيئان للمجتمع المصري». وفي الصفحة الأخيرة من «الأهرام» تحت عنوان «وزير الثقافة يوقف عرض فيلمين لاساعتهم لمصر».

وفي نفس اليوم خصمت «الأخبار» الإفتتاحية السياسية لهذا الموضوع تحت عنوان «قرار حكيم لوزير الثقافة»، وطالبت بإعادة تنظيم شركة مصر التي توزع «خمسة باب» وإدارة الرقابة التابعين لوزارة الثقافة.

وفي يوم ٢٥ أغسطس كتب محسن محمد رئيس تحرير «الجمهورية» في عموده اليومي «من القلب» أن السينما المصرية هاجمت عبد الناصر بعد وفاته وهاجمت السادات بعد وفاته، ولم يعد هناك ما ينتقد ولذلك «كان لا بد من تعرية مصر اجتماعياً وثقافياً ومزج السياسة بالجنس»، وأن «الذين يحبون مصر في العالم العربي كثيرون، ومن هنا كانت الورقة في العالم العربي ضد الكتب التي تهاجم مصر وضد الأفلام التي تحطّ من كرامات مصر».

وفي يوم ٢٦ أغسطس كتب محسن محمد في نفس العمود أن الرقابة تعرضت من قبل للهجوم لأنساب سياسية، ولكن أحد الناقدن يتعرض للدفاع عن الأفلام الجنسية وأن معظم الجيل القديم من الخرجين اتجه في الفترة الأخيرة إلى بيع مصر «باعوها سياسياً وباعوها كوميدياً وأخيراً باعوها في أفلام جنسية».

وفي يوم ٢٧ أغسطس نشر «مصرى» في «أخبار اليوم» تحت عنوان «قرار حكيم يا وزير الثقافة» طالب فيه بالتحقيق مع الرقيب الذي أجازوا عرض الفيلمين.

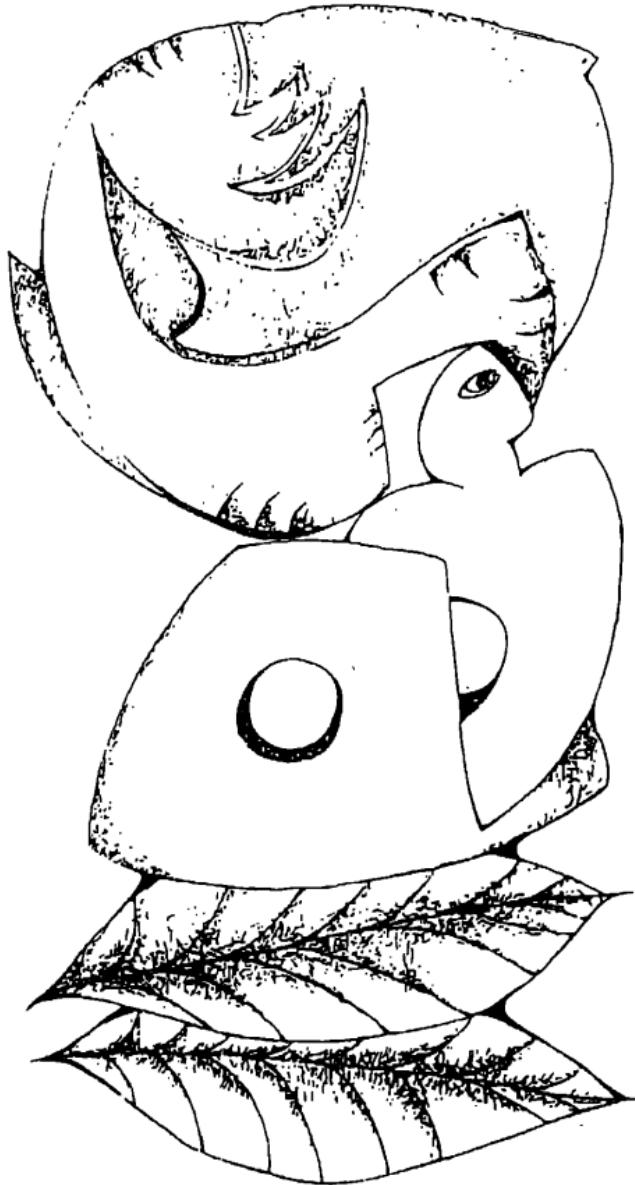
«تورمارى» آخر انتاج مارتين ريت. وقد انتهت هذه المعارض بعرض هذه الأفلام مما يحسب لنقاد السينما المصريين وجمهورتهم التي تحمل هذا الاسم ولكن هذا لا يعني أن النقاد قد كسبوا كل المعارك التي خاضوها لعرض الأفلام المتنوعة. فهناك أفلام لم يتم عرضها حتى في نادى سينما القاهرة مثل الفيلم الفرنسي «ضربة بضربة» إخراج مارين كارميز. وهناك أفلام لم تعرض إلا بعد الحذف منها على نحو يفوقها قيمة مثل «ساتيركون» فيليوني و«الفهد» إخراج فيسكوتني.

الغول

وفي الثمانينيات كانت المعركة الأولى بين الرقابة ووزارة الثقافة من ناحية وبين صناع ونقاد الأفلام من ناحية أخرى حول منع فيلم «الغول» إخراج سمير سيف. ففي مايو ١٩٨٢ منعت الرقابة الفيلم ليلة عرضه الأول، وبعد أن أرسلت شركة التوزيع الاعلانات إلى الصحف، بل وتنشر الإعلانات بالفعل من فيلم لا يعرض. وكان سبب المنع وجود تشابه بين افتياق الشخصية الرئيسية في الفيلم وهو رجل أعمال وافتياق الرئيس أنور السادات في أكتوبر ١٩٨١. وبعد أسبوع عادت الرقابة وصرحت بعرض الفيلم بعد حذف اللقطات التي توحى بذلك التشابه.

در ب الهوى وأخمسة باب

وكانت المعركة الثانية حول منع فيلمي «در ب الهوى» إخراج حسام الدين مصطفى، و«خمسة باب» إخراج نادر جلال. ففي ٢٣ أغسطس ١٩٨٣ قام وزير الثقافة بمنع الفيلمين أثناء عرضهما في دور العرض، وذلك استجابة لعدد من التعليقات الصحفية التي طالبت بمنع الفيلمين على أساس أنهما «يسئان إلى مصر». وكانت هذه التعليقات قد وصلت إلى ذرورتها بمقابل نشر في «أخبار اليوم» بتوقيع «محرى» وتحت عنوان «لا يأ-



الاسبوعية تحت عنوان «الدفاع عن القيم وحرمة التعبير» قال فيها إن قرار الوزير قرار شجاع، ولكن حيث أن من المستحبيل مطاردة النسخ التي خرجت من الحدود من هذه الأفلام، فالعقل قول لا ينكره التصرير بمثل هذه الأفلام من الأصل، وقال إن الشدد في الدفاع عن المثل والقيم والمبادئ لا بد أن تواكب شجاعة وجراة في مواجهة العيوب والمثالب».

وفي يوم ٢١ أغسطس كتبت فريدة النقاش في جريدة «الأهالي» «الاسبوعية» تطالب بالفاء الرقابة وتكوين لجنة من مختلف الأحزاب والتبارات لقراءة السيناريو تحت رعاية نقابة المهن السينمائية، كما طالبت بإعادة القطاع العام السينمائي في الانتاج على أسس جديدة.

وفي نفس اليوم نشرت الصحف الثلاث بيانا من نقابة المهن التمثيلية تؤيد قرار الوزير وتحذر من شطب الممثلين المشتركون في الأفلام الهابطة. وكتب زكريا نيل في «الأهرام»، تحت عنوان «حاكموهم يا وزير الثقافة»، قال فيه «إذا كانت هذه هي الحرية الفكرية في عرض صورة مشوهة لمجتمع موريق فلتسلط هذه الحرية، ولتسقط كل الديمقراطيات».

وفي يوم أول سبتمبر كتب مدحت السباعي في مجلة «صباح أخير» «الاسبوعية» تحت عنوان «شكرا يا وزير الثقافة، ولكن على من نطلق الرصاص» بدأ قائلا:

«من واجبنا بالطبع أن نشكر وزير الثقافة على موقفه الحاسم» وطالب فيه بضرورة معاقبة المسؤولين في شركة مصر للتوزيع وفي الرقابة.

وكتب رؤوف توفيق في نفس العدد تحت عنوان «وزارة الثقافة بين دور الشرطى ودور القائد» بفرض قرار الوزير، ويرى أن المنع لن يؤدي إلى تقدم السينما في مصر، وأن على وزارة الثقافة أن تقوم بدور القائد بدلاً من دور الشرطى.

وفي يوم ٣ سبتمبر كتب محمود السعدنى في مجلة «المصور» «الاسبوعية

وفي نفس العدد خصصت جريدة صفحة كاملة تحت عنوان «ليست قضية درب الهوى وخمسة ياب فقط» طالبت فيها بمنع المزيد من الأفلام وسالت بعد المخرجين من رأيهم فقال حمال الشيخ أن من واجب الرقابة منع إنتاج الأفلام التافهة، وأن توسيع شروط مثل الشروط الصحية التي وضعتها وزارة الصحة للمطاعم ضد انتشار الأمراض، وقال إن الحكم على عمل بأنه هابط مسألة سهلة وليس مستحيلة كما يتصور البعض، وقال محمد حان أنا لا أدافع عن الأفلام التافهة، ولكن القوانين الجديدة سوف تصبح عقبة أمامنا جميعاً.

وفي نفس اليوم كتب رافت الخياط في عامودي اليومي (نقطة فوق حرف ساخن) «بجريدة الجمهورية» يؤيد قرار الوزير، ويأخذ عليه أنه جاء متاخراً بعض الوقت. وفي يوم ٢٨ أغسطس نشرت الصحف الثلاث اليومية بيانا من غرفة صناعة السينما يؤيد قرار الوزير، وكتب حمال الملا في «الأهرام» يؤيد قرار الوزير، ويطالع بأن تقتد الحملة على الهبوط إلى المسار.

وفي يوم ٢٩ أغسطس نشرت الصحف الثلاث بيانا من نقابة المهن السينمائية لا يؤيد قرار الوزير ولا يوافق عليه وإنما يطالب السينمائيين الالتزام بالأخلاق والتقاليد.

وفي نفس اليوم نشرت جريدة «الأحرار» «الاسبوعية» تحقيقا للطارق الشناوى طالب فيه أحيمد كامل مرسى بحرق الأفلام المتنوعة، وقال إن هذا عقاب مخفف بدلاً من حرق الذين صنعواها. وطالب حمال الشيخ بمنع أفلام «الافتتاح» التي تتناول قضايا الفش فى البناء وفي المواد الغذائية.

ونشرت جريدة «مايو» «الاسبوعية» الناطقة باسم الحزب الحاكم حديثاً مع وزير الثقافة تحت عنوان «إعادة النظر» في جميع الأفلام المعروضة» قال فيه إنه سوف يمنع أى فيلم «لا يمثل قيمينا ولا يساهم في رفع المعاناة ولا يعالج قضية».

وفي يوم ٢٠ أغسطس كتب حسن أيام عمر أفتتاحية مجلة «الكوناكي»

اساءة لمصر، وأنه اذا كانت المسألة راقصات وغواصي فهناك «عالم وعال»، إخراج أحمد يحيى و«وراد الغازية»، إخراج أحمد يحيى وآن فيلم «ملائكة الشوارع»، إخراج سمير سيف مأخوذ عن نفس الفيلم المأخوذ عنه «خمسة باب» وهو فيلم «إيرما الغانية».

ويهاجم سامي السلاموني الرقابة لتتأخرها في منع الأفلام بعد أن تم تصويرها بالفعل، ويتساءل عن مصدر الأموال التي صرفت، ثم يقول «لا تزيد أن يصبح إلغاء الأفلام بقرارات إدارية مبدأ وقاعدة قسرى على الفيلم الهابط اليوم، وتنتسبح على أى فيلم غداً فتحدد من حرية التعبير».

وفي نفس العدد من «الكوناكي» كتب سمير أبو الجند يؤيد قرار الوزير، ويطالب بمنع فيلم «ياما انت كريم بارب»، إخراج حسين عمارة، وفيلم «الذئاب»، إخراج عادل صادق.

وفي يوم ٨ سبتمبر كتب صاحب هذه السطور في «الجمهورية» تحت عنوان «دفاع عن السينما المصرية»، يرفض قرار الوزير، ويدافع عن حق الأفلام المتنوعة في العرض، ويطالع وزارة الثقافة أن تمارس عملها الوحيدة، وهو أن تشقق الناس، وبذلك تتطور السينما في مصر.

وفي نفس اليوم كتب مفید فوزی في «صباح الخير»، قائلاً إنه كان يفضل الحذف والعرض، ويؤكد «لست أدعوا للأفراج عن الأفلام ولكن الممنوع مرغوب من العامة».

وفي يوم ٩ سبتمبر نشرت «أخبار اليوم» العنوان أليس الأول للصفحة الأولى «قانون جديد للرقابة على أفلام السينما والفيديو والكتب وأسلوبات»، وجاء في صفحتها الأولى أيضاً مقدمة تحقيق صحفي بعنوان «المفكرون يؤيدون وجود الرقابة بشروط»، وخبر أن وزارة الثقافة ستقدم مشروع قانون جديد للرقابة إلى مجلس الشعب.

وفي التحقيق الصحفي قال الدكتور زكي نجيب محمود إنه برىء أن تكون الرقابة بواسطة لجنة من المثقفين، وأيده ذلك كمال الشيخ وقال إن اللجنة موجودة بالفعل، وهي اللجنة العليا

بطالب بإعدام الأفلام المتنوعة وتحويل أصحابها إلى موليس الأداب، ويعتبر على الأسلوب الذي اتخذه الوزير في المنع، والذي يستند إلى خطابات من المؤطرين، ويطالب أن تقوم بالمنع لجنة من المفكرين، ومع المقال رسم لفيلم يحترق ومكتوب على الفيلم عنوان «دراب الهوى»، وعنوان «خمسة باب».

وفي يوم ٢ سبتمبر كتب محمد جلال في مجلة «الاذاعة والتلفزيون» الأسبوعية تحت عنوان «التصفيق وحده لا يكفي»، بدأ قائلاً: «وصفقنا لقرار عبد الحميد رضوان ولكن هل نكتفى بالتصفيق ونجلس نتفرج، أقول لا»، وطالب فيه أن تتمد الحملة على الأفلام الهابطة إلى المسريحات والأغانى والأعمال الأدبية.

وفي «أخبار اليوم» في نفس اليوم طالب «مصري» بمنع فيلم «البنت لولا»، إخراج نادية حمزه.

وفي ٤ سبتمبر كتب فخرى فايد في مجلة «أكتوبر» الأسبوعية تحت عنوان «ونسوا عنتر»، يطلب منه فيلم «عنتر شايل سيف»، إخراج أحمد السباعى، ويقول «أنا لا أطالب بوقف عرض الفيلم ولكن بمحاكمة كل المستولين عنه».

وفي «الأهرام» كتب مرسى عطا الله تحت عنوان «في مواجهة السقوط»، ويبدأ مقاله قائلاً ليس من شيك في أن قرار وزير الثقافة يستحق كل تحيية وكل تقدير»، وتساءل أين كانت الرقابة.

ونشرت «الأخبار» خبراً تحت عنوان «سيهير رمزى تشير قضية فنية»، لن أمثل الأفلام إياها جاء فيه أنها انسحبت من تصوير فيلم «أنقاذ ما يمكن انقاذه»، إخراج سعيد مرزوق بعد أن بدأ التصوير بالفعل لأنها اكتشفت أنه من الأفلام الهابطة.

وفي يوم ٦ سبتمبر كتب أحمد صالح في «الأخبار» تحت عنوان «حتى لا تضيع الأعمال الجادة في زحام وفض الأفلام» يحذر من أن يشمل المنع الفث والشميم. وفي نفس اليوم كتب سامي السلاموني في «الكوناكي» أن فيلم «عنتر شايل سيف» أسوأ من «دراب الهوى» وأكثر

أن المشكلة ليست في القانون، ويعرض
بصفة خاصة على فرض الرقابة على
الكتاب.

وفي يوم ٢٤ سبتمبر كتب نعمن
عاشور في «أخبار اليوم»، أن الفحصة
التي أثيرت حول وجود الرقابة أثبتت
أنها جهاز هام ومفيد وضروري وأن مزاعم
حرية التعبير في غياب الرقابة لا تغرن
إلا المزيد من الاهدار والاسراف
والاستغلال في السينما والمسرح
وال்டيليفزيون، وطالب بوضع ضوابط
وشروط قانونية ملزمة لا تجعل من حق
أى إنسان أن يقوم بإنتاج فيلم أو تكوين
فرقة مسرحية أو إنتاج مسلسلات
تيليفزيونية.

الصحافة والمنع

هذا تلخيص لأهم ما نشر في الصحافة
المصرية بعد منع فيلمي «درب الهوى»
و«خمسة باب»، وليس كل ما نشر، فهناك
بعض التعليقات التي لا يستفاد منها أى
رأي، وكان بعض من يكتبون في الصحافة
المصرية لا يكتبون باللغة العربية، أو
بالآخر لا يعرفون أن الكتابة بيان
وتبين.

لقد كانت التعليقات الصحفية هي
سبب منع الفيلمين، ولذلك فمن
الضروري قبل الحديث عن تعليقات ما
بعد المنع، أن نتحدث عن التعليقات التي
أدت إلى المنع، والتي استخدم وزیر
الثقافة بعض نصوصها وأفهمها عبارة
«الإساءة إلى مصر».

إن أكبر حملة شنت ضد الصحافة
المصرية عام ١٩٨١ كانت تستخدم نفس
هذه العبارة «الإساءة إلى مصر»، ومع
ذلك لازالت الصحافة المصرية تستخدم
هذه العبارة، وأكبر ما يتعرض له
الصحفى هو أن يمنع من إبداء رأيه، ومن
ذلك طالب الصحافة المصرية بالمنع
كوسيلة للتطور والترقى. وعبارة
«الإساءة إلى مصر» أو أى وطن من
الأوطان تتضمن خيانة هذا الوطن، وهو
اتهام لا يملك أن يوجهه أى فرد إلى أى فرد

للرقابة، وطالب باستمرار الحملة
الصحفية ضد الأفلام الهاشطة. وقال
الدكتور فوزى فهمي عميد المعهد العالى
للفنون المسرحية إن عمل الرقابة يجب
أن يسند إلى لجان المجلس الأعلى للثقافة،
وأيده الدكتور سمير سرحان الاستاذ
بجامعة ووكيل وزارة الثقافة للثقافة
الجماهيرية.

وفي نفس اليوم كتب حازم هاشم في
مجلة «الإذاعة والتليفزيون» يطالب بأن
تقوم النقابات الفنية بحماية الفن الجيد،
ومنع الفن الرديء، وكتب سكينة فؤاد فى
نفس العدد تحت عنوان «منعون التراجع
عن هذا القرار» تؤكد قرار الوزير
وتطالب بعدم التراجع عنه.

وفي يوم ١٤ سبتمبر طالب يوسف
ادريس في تحقيق صحافى نشرته
«الإمام» بكتوبين لجنة من المثقفين غير
العاملين بالحكومة لتقوم بدور الرقابة.

وفي يوم ١٥ سبتمبر كتب نجيب
محفوظ في «الأهرام» يدافع عن الرقابة
ويطالب بعدم التحقيق مع الرقيبة أو
عقابهم حتى لا يمنعوا الأعمال الفنية
إثارة للسلامة، وختم مقاله قائلاً «أتمنى
أن تغير الرقابة أزمنتها بسلام كى لا يثور
غيار في طريق الفن الصادق والرأى الحر
والقيم السامية».

وفي يوم ٢٠ سبتمبر كتب سامي
السلاموني في «الكوناک» عن فيلم
«عنتر شايل سيفه» قائلاً «أنا أسأل
السادة الرقيبة والسعادة الذين يتحدون
نفسه كيف وافق على أن يمثل دور فلاج
مصرى يركب الطائرة بالمقطف»، و.. إلى
آخر أحداث الفيلم، ويختتم مقاله «ومن
الذى سمح لصانعى هذا الفيلم بأن
يسافروا إلى روما فعلاً ليصوروا فلاجا
مصرى يفعل كل هذا هناك .. ثم كيف
وافتقت الرقابة على عرض هذا الفيلم
وبنجاح ساحق لأسابيع طويلة وأين كانت
سمعة مصر حين حدث كل ذلك، أم أن
عادل إمام حرام فقط في خمسة باب».

وفي يوم ٢٢ سبتمبر كتب نجيب
محفوظ مرة ثانية في «الأهرام» يعتراض
على استحداث قانون جديد للرقابة مؤكداً

في بينما لزم الاتحاد الصمت إزاء أكبر حملة تعرضت لها السينما في مصر؛ نشرت الصحف أن الغرفة تؤيد ونقابة السينمائيين تناشد الالتزام ونقابة الممثلين تهدد بشطب الأعضاء غير الملتزمين. وهو موقف يتصدر النظر، والخضوع للرأي العام السادس، وللقرارات الحكومية أيا كانت عاقبة هذه القرارات على صناعة السينما والعاملين بها.

والأهم من موقف الصحافة، وموقف المؤسسات الشعبية هو موقف بعض السينمائيين الذين طالبوا بمزيد من منع أفلام زملاء لهم، وصل الأمر إلى حد المطالبة بحرق الأفلام وحرق صانعيها.

وبينما وقف كاتب هذه السطور ورؤوف توفيق ضد قرار المنع بوضوح، حاول كل من حسن إمام عمر وأحمد صالح وسامي السلاموني بدرجات متفاوتة لفت النظر إلى العواقب السلبية للقرار. وفيما عدا هؤلاء الصحفيين الخمسة لم يوجد صحفى سادس من الذين نشروا رأيهم إلا ووافق على المنع بدون أي تحفظ. وهؤلاء الخمسة متخصصون في الكتابة عن السينما، ولذلك يعرفون بحقيقة إعداد مثل هذا القرار، وحقيقة الدور الذى تقوم به الرقابة.

وقد طالب البعض من يمكن وصفهم بالتعلّق أن تكتفى الرقابة بالحذف من الأفلام بدلاً من المنع، وكان الحذف هو الحل البسيط السهل، بينما الواقع أنه إذا كان المنع اعتقد على السينمائي، فالحذف اعتقد على السينمائيين والجمهور معاً، وليس هناك غير فارق شكلي بين المنع الكلى والحذف الجزئى لأن الحرية فى النهاية لا يمكن أن تنجز.

وطالب البعض الآخر بتشكيل لجان من المثقفين تحل محل إدارة الرقابة، وسواء كانت هذه اللجان حكومية أم شعبية، فهي تجعل المشهد يقوم بدور غير دوره الحقيقي في المجتمع، تماماً كما تفعل الصحافة عندما تطالب بالمنع، وكما تفعل وزارة الثقافة عندما تقوم بالمنع. إن هذا الاقتراح يعني أن ينتقل سيف الرقابة من الحكومة إلى المثقفين ليمنعوا أعمال

آخر، كما أن المنع لم ولن يكون أبداً وسيلة من وسائل التطهير والرقى في مجال الإبداع الفنى والفكري. فمن الممكن منع الغذاء الفاسد فتنصلح أحوال المعدة، ولكن منع عمل فنى أو عمل يتغلى بالفن لن يؤدي إلى إصلاح أحوال الفن.

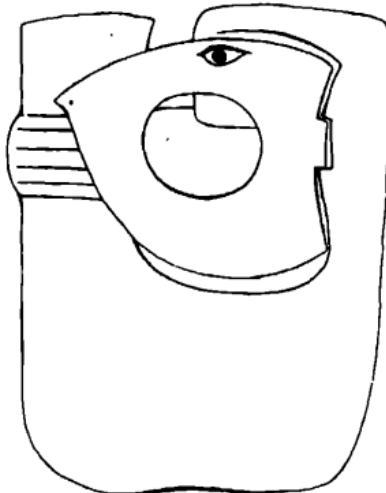
وقد كشف قرار وزير الثقافة بمنع هذين الفيلمين عن وجود طاقة فاشية هائلة، داخل العديد من الصحفيين المصريين ما أن يسمح لها بالظهور كالمبركان. كما كشف عن حقيقة أن عصور الخوف وانعدام الديمقراطية أوجدت داخل العديد من الصحفيين مخبر جاهز مستعد للقيام بدوره في إرشاد الحكومة فور أن يرى الاشارة بذلك.

وتبعد التزعزع الفاشية ضوح ليس فقط في شكر وزير الثقافة وتحيته ووصف قراره بالحكمة في افتتاحيات الصحف والمجلات، وإنما أيضاً في بدء التعليقات بعبارات مثل «لابد أننا جميعاً، وصفنا جميعاً، وغير ذلك من العبارات التي تفرض على الآخرين رأى الكاتب، ويقتصر فيها الكاتب أن رأيه ليس مجرد رأى، وإنما هو العقيقة بعينها».

ويبعد المخبر الجاهز في الإبلاغ عن مزيد من الأفلام المطلوبة للمنع، وفي المطالبة بأن تقتد الحملة إلى المسرح والأنماط والأدب والكتب بكلة أنواعها.

ولعل وجة النظر الوحيدة المتكاملة هي وجهة نظر محسن محمد رئيس تحرير الجمهورية التي نشرها على يومين، فقد ربط بين منع الفيلمين وبين منع كتاب هنكل «خرف الغضب»، كما ربط بين الفيلمين وبين الأفلام التي تهاجم سياسة الانفتاح، ولم يطالب بمنع أي فيلم جديد وإنما بالتطهير إلى الجليل الجديد من المخرجين، ولو أنه يحكم عدم التخصص لم يلاحظ أن أغلب الأفلام المقصدودة لخرجين جدد.

والأهم من موقف الصحافة المصرية بعد قرار المنع هو موقف المؤسسات السينمائية الشعبية وهي غرفة صناعة السينما ونقابة المهن السينمائية ونقابة المهن التمثيلية واتحاد النقابات الفنية.



أخيرة، إخراج رأفت الميهى على أساس وجود مشهد معاشرة جنسية بين بطلى الفيلم، وتصور الضابط أن المعاشرة كانت حقيقية ولم تكن مجرد تمثيل. وتم التحقيق مع المخرج والممثل يحيى الفخرانى والممثلة معالى زايد فى نيابة الأداب، وأفرج عنهم بعد التحقيق.

وفي عـام ١٩٩١ طالب بعض «السينمائيين» و«نقاد السينما» بمنع الفيلم القصير «القاهرة»، إخراج يوسف شاهين بعد أن شاهدوه في نصف شهر المخرجين بمهرجان «كان» ذلك العام، ولكن الرقابة لم تمنع الفيلم.

وفي عام ١٩٩٢ طالب بعض الصحفيين بمنع فيلم «ناجي العلي» إخراج عاطف الطيب، ولكن الرقابة لم تمنع الفيلم. وقام بعض المثقفين، بمنعه من العرض في المهرجان القومي للأفلام الروائية الذي تنظمه وزارة الثقافة.

وفي عام ١٩٩٤ رفع أحد المحامين دعوى قضائية لمنع فيلم «المهاجر» إخراج يوسف شاهين وصدر الحكم بمنع الفيلم في نهاية العام ولكن المخرج وهو المنتج والمؤلف قام باستئناف الحكم، وصدر لصالحه في بداية عام ١٩٩٥.

بعضهم البعض وينسلطوا على بعضهم بدلاً من الحوار. وقد رفع حسام الدين مصطفى مخرج فيلم «درب الهوى» قضية ضد قرار وزير الثقافة بمنع فيلمه. وفي ٢٦ يناير عام ١٩٩١ صدر الحكم بعرض الفيلم، وأنى وبالتالي إلى عرض الفيلم الثاني «خمسة باب».

من الأفوكاتو إلى المهاجر

وفي الفترة من ١٩٨٤ إلى ١٩٩٤ لم تمنع الرقابة أى فيلم، ولكن عدوى المطالبة بالمنع انتقلت من الصحافة وانتشرت بين كل الفئات وانتقلت من ساحات الصحف إلى ساحات المحاكم.

في عام ١٩٨٤ رفع بعض المحامين عدة قضايا للمطالبة بمنع فيلم «الأفوكاتو»، إخراج رأفت الميهى وانتهت باستمرار عرض الفيلم والحكم بغيرamas مالية متفاوتة دفعها المخرج وهو نفسه المنتج والمؤلف وكذلك ممثل الدور الأول عادل إمام.

وفي عام ١٩٨٦ رفع أحد ضباط الشرطة قضية يطالب بمنع فيلم «لحب قصة

آثار التطرف على الرقابة في السينما والتليفزيون

فعل فاضي في الاستديو

على أبو شادي

وما يؤمّن به، وأحقّيته في انتهاج الوسائل التي يرى أنها أكثر فاعلية في توصيل رؤيته الواقع، وكشف عناصر الخلل به، وإستجلاء ظواهره وتحليلها من خلال العملية الفنية والجمالية، وإطلاق المتفرج على الجواب التي يجب تغييرها، أو دفعه لإجراء عملية التغيير ذاتها ..

وهو ما قد يتعارض مع سياسات كثير من السلطات، غير الديمقراطية، التي تسعى عادة لتكريس الواقع، وتغليب المواطن واستلاب روحه، وتدمير ملائكته العقلية، والإفاء قدرته على التفكير والتدبر، كما أن المؤسسات المحافظة، كالآخر، مثلاً المقاوطة مع السلطة تنتهي نفس الأسلوب. وتعمل على الحيلولة دون المسار بمقدراتها ومكتسياتها التي قد يطبع بها نسجوعي عنده الجماهير.

ظل الفنان والمبدع يصارع من أجل أن يظهر إبداعه للنور، وأن تصل كلمته

طللت حرية الفنان مكبلة بالأغلال سواء من قبل السلطات الحاكمة أو المؤسسات الشعبية أو الأهلية التي تنصب من نفسها حامية للأخلاق طبقاً لمقاهيمها، أو من جماعات الضغط حين يتعرض الفنانون لمصالح هذه الجماعات، المؤقتة أو الدائمة.

لذلك فإن الخروج من الدائريتين بالنسبة لفنان السينما يظل أمراً بالغ الصعوبة، فكلهما يتربص به، محتملاً بشرسانة من القوانين والتعليمات الرقابية الحدّة أو المطاطلة تفرض على الفنان، دون أن يشعر، رقابة ذاتية، تكبح جماح خياله وتعرقل قدراته الإبداعية، وتجعله أسيراً لعشرات المظورات التي حفلت بها مجموعة القوانين والقرارات الوزارية الرقابية.

من البديهي، أن أول عناصر العملية الإبداعية هو شعور الفنان بحرية التفكير وتكينه من التعبير عن أفكاره،

طلت هذه الإدارة تابعة لوزارة الداخلية تحت إشراف القسم الفني الذي يضم رقابة الصحف ومراقبة المجالات العامة حتى عام ١٩٢٠ .. وخضعت بعد ذلك لإشراف المكتب الجنائي حتى عام ١٩٣٦، فأصبحت مستقلة إلى حد ما مع تعيينها لكتب مراقبة الصحافة والنشر التابع لوزارة الداخلية.

وقد تولى إدارتها بعض الأسماء الكبيرة من الأدباء والسياسيين مثل محمد فريد أبو حديد والدكتور محمد عزمي وغيرهم ..

في عام ١٩٤٥ أصبحت الرقابة تابعة لوزارة الشئون الاجتماعية بالاشتراك مع وزارة الداخلية ثم عادت للداخلية مع بداية حملة فلسطين وإعلان الأحكام العرفية^(١) وبعد ثورة ١٩٥٢ صارت الرقابة على الأفلام تابعة لوزارة الإرشاد القومي

قانون ١٩٤٧ ..

في فبراير عام ١٩٤٧ وضعت إدارة الرعاية والإرشاد القومي بوزارة الشئون الاجتماعية تعليمات خاصة بالرقابة على الأفلام على غرار قانون الانتاج الأمريكي^(٢).

وفي عام ١٩٥٥ صدر القانون رقم ٤٠ الخاص بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري والأغاني والمسرحيات والمتلوحات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية^(٣)، والذي حدد في مادته الأولى أسباب قيام الرقابة على هذه المنتجات «بقصد حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة العليا»^(٤) وهي العبارة المطاطة التي مازالت تحمل سيف السلطة على المبدعين .. حتى الان ..

وقد ألحق القانون المذكور بقرار وزير صادر عن وزير الإرشاد القومي في ٣٠ أكتوبر ١٩٥٥ وعهد بتنفيذ القانون إلى

الجماهير، تعمّله عدة مؤسسات حكومية تتمثل في وزارة الثقافة (الإدارة العامة للرقابة على المنتجات الفنية) ووزارة الإعلام (إدارة الرقابة بالتلبيزيون) ووزارة الدفاع (أجهزة الأمن القومي والقوات المسلحة ووزارة الداخلية ثم مؤسسة الأهرار، تتحالف جميعها .. متحدة أو يغير هواة بائنة محاولة للنقد أو الانتقاد أو الاقتراب من مصالح هذه المؤسسات وتلعب إدارتا الرقابة، بوزارة الثقافة والإعلام دور اليد الباطشة التي يعهد إليها بتنفيذ الأحكام بحقن الإبداع .. وربما كان من الضروري أن تقدم لجة تاريخية عن تلك اليد الباطشة، إدارتي الرقابة على المنتجات الفنية وإدارة تاريχها وما يحكمها من قوانين تنظم حركتها القانونية، في مواجهة الإبداع والحفاظ على مصالح الدولة العليا والأداب العامة والأمن العام.

الرقابة على الأفلام والمسرحيات

قبل دخول التلبيزيون إلى مصر بستة عقود، وفي مطلع القرن العشرين بدأت محاولة الوقوف في وجه بعض المحاولات المسرحية التي تتبنى مواقف وطنية (مسرحية عرابي باشا ومسرحية حمام دنشواي)، وانتهت ذلك إلى تعديل قانون المطبوعات وأضيفت إليه الأفلام السينمائية وبدأ نشاط الرقابة المكثف في أوائل القرن العشرين الأولى عام ١٩١٤، وكان الغرض منها مراقبة المسائل العربية فقط .. وعملت هكذا حتى وضعت الحرب أوزارها وعندئذ أخذت الرقابة في الاتساع لتشمل كل النواحي الاجتماعية والدينية وشئون الأمن العام والأخلاق ..

وفي عام ١٩٢١ بدأت الأفلام المستوردة من الخارج تخضع لقوانين معينة كما بدأت الأفلام المصدرة منذ عام ١٩٢٨ تخضع لقوانين أخرى.

مظهراً من مظاهر الديموقراطية الواعية،
كما جاء في عنوان مقدمته للمجموعة،
وهو لا يرى في الرقابة «افتئاتاً على
الحربيات وانتقاداً منها» (...) بل هي
«لحمامة هذه الحرفيات والبقاء عليها...»
وهي مغالطة مكشوفة يثبت زيفها كل
يوم !!

قانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢

في عام ١٩٩٢، وبشكل متوجل أثار ريبة المثقفين والفنانين والسياسيين صدر تعديل للقانون رقم ٤٢ لسنة ١٩٥٥ بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢ (٩). وقد أدخل عليه العديد من التعديلات وعهد بالترخيص إلى وزارة الثقافة بدلاً من وزارة الأرشاد القومي كما ألغت بعض مواد القانون القديم (مثل مادة ٢) كما تم تعديل مدة العقوبة للمخالفين من الجنس مدة لا تقل عن شهر ولا تزيد من ستة أشهر «إلى» الجنس مدة لا تزيد عن سنتين كما زيدت الفرامات من غرامة لا تقل عن ٢٠٠ جنية ولا تزيد عن خمسة آلاف جنية «إلى» غرامة لا تقل عن إلزامه بدفع مبالغ مالية مقدار عشرة آلاف جنيه كما أضاف التعديل عباره «ولا يجوز وقف تنفيذ عقوبة الغرامة ..» (١٠).

وكما هو واضح فإن زيادة مدة الجنس والغرامة يزيد من تخوف المبدعين ويبيّن قيوداً جديدة على حرية التعبير..

رقابة التلفزيون

بدأت مع إنشاء التليفزيون في عام ١٩٦٦ وكانت مهمتها مشاهدة ومراقبة الأعمال التي ستعرض على الشاشة بعد تنفيذها، لكنها ألغت بسبب التصريح للفيلم باسم «المال والآليون» كان يحضر على زيادة النسل باعتبار أن البنين زينة الحياة الدنيا وهو ما كان يتعارض مع سياسة الدولة في ذلك الحين.

وتحولت الرقابة إلى وحدة لقراءة من اتحاد النصوص قبل تنفيذها والحق

مراقبة الشئون الفنية بمصلحة الاستعلامات^(٥).

ممنوعات
جمال العطيفي

وبعد واحد وعشرين عاماً وفي
١٩٧٦/٤/٢٨ أصدر الدكتور جمال
العطيفي قراراً رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن
القواعد الأساسية للرقابة على المنتجات
الفنية وهو القرار الذي زاد من القبود
المفروض تقليق القانون ٤٢ لسنة ١٩٥٥ وأعاد
تقريباً إلى قانون ١٩٤٧ المحرف واستند
في مقدمته على عبارات أخلاقية ربّانة
ترى أن على الرقابة أن تكون عملاً في
تأكيد قيم المجتمع الدينية والروحية
والأخلاقية .. وهي العبارة التي وردت في
مادته الأولى لتلتحق بها ترسانة مندوعات
في المادة الثانية ركزت على المسائل
الدينية في بند ٢،٢١ بـ لا يجوز
التاريخ أو الإعلان عن أي مصنف به
معنوات أو تظهر صورة الرسول (صلعم)
صراحة أو رمزاً وكذا الخلفاء الراشدين
والعاشرة المبشرين بالجنة أو سماع
أصواتهم وكذلك إظهار صورة السيد
السيّد أو صور الأنبياء عموماً على أن
يراعي المرجو في ذلك إلى الجهات
الدينية المختصة (١).

وأفقرة الأخيرة التي جاءت في البند(٢) من المادة الثانية هي التي خولت للأزهر بعد ذلك التدخل في بعض الأعمال الفنية وفرض سيطرته الرقابية عليها.

لقد رأى الاستاذ محمد علي ناصف، مدير الرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الإرشاد القومي في تصديره لمجموعة القوانين الرقابية والفنية والقرارات الوزارية في الفترة من عام ١٩٤٥ حتى ١٩٧٢، تاريخ اصدار المجموعة(٧)، رأى سعادته أنه «تبين الحكم من الرقابة الفنية من ازيد من قائمة الدول المتقدمة التي تنسط سلطات القانون على مختلف المصنفات الفنية سواء السمية منها أو البم برية»(٨) واعتبار الرقابة الفنية

وأصبحت أخبار القتال المتبادل بين جماعات العنف والسلطة، تتواءل بشكل يومي مما شكل تحدياً صارحاً للسلطة الدولة واستعرضاً لقوة تلك الجماعات والتي تصورت -ولها بعض الحق- أنها تستند على قواعد شعبية، تعززها وتعاطف معها ضد سلطة خائنة وغائبة قبل أن تبدأ تلك الجماعات في استعمال العنف وإراقة الدماء واستعمال السلاح في مواجهة المواطنين البريء، مما أضعف وخفق كثيراً من أشكال التعاطف معها.. وقد ظل لهذه الجماعات تأثير قوي، مباشر أو غير مباشر على الكثير من قرارات السلطة وخاصة في مجال الثقافة والإعلام.. وصلت إلى ذروتها على سبيل المثال في فترة تولي السيد/ سامية صادق رئاسة التليفزيون التي أصدرت تعليماتها الصارمة باحتشام المذيع ومنع الظهور على الشاشة إلا من ترددى «كم طويل» ورفض الماكياج الصارخ والإكسسوارات الفالية والترويجات البالغ فيها وعدم ظهورهن بملابس ذات صدور مفتوحة أو جيبيات قصيرة.. وقد تم إيقاف المذيعة أحلام شلبى أكثر من مرة بسبب مخالفتها لبعض تلك التعليمات وخاصة الإكسسوارات البالغ فيه.(١٢)

كما أن السيد/ سامية صادق أصدرت تعليماتها وتوجيهاتها بعدم المسار بالتيار الدينى ومنع ظهور ما ينسى إلى المشايخ أو رجال الدين وقد تم منع فيلم «الحمد يفهم» إخراج أحمد فؤاد لأن بطله محمود عبد العزيز يلعب دور شيخ أفاق !!.. وعم ازدياد موجات التطرف، وأنصياع الدولة لتلك الجماعات وحررمها على مهادنتها أصدر وزير الإعلام صفت الشريف توجيهاته «بعدم استفزاز تلك الجماعات»(٤) وتم حذف جميع الرقصات من الأفلام القديمة التي سبق إذاعتها حتى ولو كان في ذلك إخلال بالسياق الدرامي، وكذا حذف كل المشاهد العاطفية أو القبلات والعناق أو ربما تعansk الآيدي، سواء في الأفلام أو المسلسلات العربية والأجنبية والإذاعات الكامل لمحظيات الرقابة السعودية(١٣) وقد تم إيقاف المسلسل الأجنبى LOVE BOAT (سفينة

بها عدد من خريجي المعاهد الفنية وترأس هذه الوحدة الاستاذ اسماعيل القاضى .. وفي أوائل السبعينيات أعيت الرقابة مرة أخرى وتولتها السيدة/ سنية ماهر أثناء تولى الاستاذ عبد الرحيم سرور لرئاسة التليفزيون (هو رقيب سابق) ثم تولى الرقابة بعد ذلك الاستاذ حسين فهمي، تاتى بعده السيدة/ سمحة جبريل فى فترة رئاسة السيد/ سامية صادق للتليفزيون، وكانت لها كانت مشددة جداً، وتولى رئاسة الادارة بعد ذلك الاستاذ على الزرقاني ثم الرقيب العام الحالى سعيد الرعنى..

ولا تحكم إدارة الرقابة بالتليفزيون تعليمات محددة وصرحية أو مكتوبة .. ولكن هناك أشياء عامة متفقاً عليها وهي تقريراً «حماية النظام والأداب ومصالح الدولة العليا بالإضافة إلى مراعاة أن جهاز التليفزيون يدخل إلى البيوت ويعرض لكل الأعمار ويجب مراعاة ذلك ولا يسمح بعرض ما يسمح به في دور العرض العامة .. وهنالك حالياً رقابة لقطاع الانتاج تقرأ النصوص، وتجيزها للتنفيذ لكن مسئولية ما يعرض على الشاشة سواء من برامج أو مسلسلات أو أفلام من انتاج التليفزيون أو من خارجه هو مسئولية إدارة الرقابة بالتليفزيون (١٤)

شهدت السنوات الأخيرة، وخاصة في عقدى السبعينيات والثمانينيات وأوائل التسعينيات نشاطاً مكثفاً لجماعات الإسلام السياسي، أو الجماعات الأصولية أو الجماعات الدينية المتطرفة. وكلها مسميات لذلك التيار الذى راح يؤكد وجوده بخطوات محسوبة. ومدرسة، وثيدة، ومتابردة دويبة حاول من خلالها السيطرة على الشارع المصرى مستغلـاً النوازع الدينية وارتباك السلطة التي تحالفت معه في البداية. ثم راحت تضرره بعنف بعد أن بدأ الوحش الذى ربتـه يغرس أثوابه في عنقها وراحت رصاصاته تطـلـل رموزها وقياداتها.. وركـزـت على رجال الشرطة تقتحـصـ منهمـ، في مقابل العمليات العنيفة التي تقوم بها الشرطة،

الأعمال الفنية صالحة لجميع الأعمار، على عكس ما يحدث في جميع أنحاء العالم. ويرى مدير عام الرقابة السابقة / حمدى سرور الذي تولى بعدها مباشرة عام ١٩٨٨ واستمر حتى عام ١٩٩٤ أنها «بطبيعة تكوينها كانت محافظة ومتدينة، ربما لم تكن تقصد أن تدعم اتجاه الجماعات إلا أنها كانت ترتكز على المعيار الأخلاقى، أى معيار الآداب العامة»^(١٥).

كانت نعيمة حمدى صارمة في تطبيق القانون من تلك الزاوية التي تتلاقي وأهداف جماعات التطرف التي كانت تستعرض قوتها بتشويه وتلطيخ الملصقات الإعلانية (الأفيشات) أو حرق نوادي الفيديو أو دور العرض .. وكانت السيدة نعيمة حمدى تعتبر انتهائاً الأخلاقى في الفن يعادل انتهائهما في الحياة وتعدّه نوعاً من الانفلات الذى يجب أن يعاقب بالحذف أو المنع إن أمكن .. وقد تسبّب انصرافها إلى ملاحة الهوانب الأخلاقية، ووجود شيء من التضييق والتشدد، دفع البعض إلى عمل أفلام المقاولات التي لا توجد بها محظوظات رقابية»^(١٦) ولذلك فقد وافقت السيدة / نعيمة الشهيرة بالحاجة نعيمة على ٩٦ فيلماً في عام ١٩٨٦ وهو أكبر رقم تم عرضه في عام واحد في تاريخ السينما المصرية كان معظمها من أفلام المقاولات الركيكة التي أفسدت السينما كصناعة وفن. وهو ما حاول أن يقاومه حمدى سرور بعد ذلك على حد تعبيره»^(١٧).

تراجميديا «للحب قصة أخيرة»

في منتصف الثمانينيات كانت الاتجاهات الإسلامية المتطرفة قد اخترقت العديد من الأجهزة وربما يعبر ما حدث لجامعة العاملين في فيلم «للحب قصة أخرى»، تأليف وآخرأج رافت أليهي وإنتاج حسين القلا وتشيل معالى زايد ويحيى الفخراني . فقد سبقوها

الحب) وهو مسلسل أمريكي ناجح جماهيريا، بسبب «المشاهد العارية واللافاظ الجنسية - غير المترجمة، والقبلات والعلاقات غير الأخلاقية». وبسبب هذه التعليمات الواضحة والمشددة بعدم المساس بالجماعات الدينية، تطور الأمر إلى منع ظهور الشيوخ تماماً - في أدوار غير لائقه، وزيادة مساحة البرامج الدينية التي وصلت إلى ذروتها مع ظهور «عمر عبد الكافي» في حلقة على شاشة التليفزيون ليروج لأنكار تلك الجماعات عبر برنامج تقدمه المذيعة الوحيدة المسماوح لها بارتداء الحجاب على الشاشة رغم قرار منع ظهور أيه مذيعة محجبة وهو القرار الذي تظلمت منه المذيعة / كاميليا العربي وحاولت التحاليل عليه المذيعة / ليلى ابراهيم ببرامج المرأة، بوضع باروكه لأخفاء شعرها!!.. لانه عورة.!!).

في السينما

كانت مرحلة الثمانينيات، مرحلة ضعف واستسلام كامل من قبل السلطة سواء في الأعمال السينمائية أو التليفزيونية، وربما كان لوجود السيدة / نعيمة حمدى مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية أثر واضح وقد أطلقت عليها الصحافة الفنية لقب «المرأة الحديدية» لتشددها وتعسّفها في تطبيق القانون تحت التأثير المباشر، أو غير المباشر، لدعوات المتطهرين، وهي سيدة محجبة(**). ربما كانت وراء الاستجواب الذي تعرض له وزير الثقافة فاروق حسني بعد توليه الوزارة مباشرة في أكتوبر ١٩٨٧ وقد ظهرت بعض المستندات الخاصة بالرقابة لدى مقدم الاستجواب الذي كان ينتهي إلى تلك التيارات المشددة.. وهي أيضاً التي كانت تستعمل بعض رجال الأزهر لمراجعة الأفلام.^(١٨) وهي التي ألغت عبارة «للكبار فقط» التي كانت تمنع لبعض الأفلام التي تتضمن مشاهد يستحسن عدم عرضها على الصغار وأصررت على أن تكون

«أنهم ملتحون بجلاليب»، لكن أحمد السباعاوي المخرج، ونور الشريف الممثل خافاً و قالاً، «لا.. لا.. خليهم ببدل ودقون». (٢٥)

سيناريو لم يُر النور

موقف آخر ربما يكشف عن مدى قوة ذلك التيار وهل بعض السينمائيين من الاقتراب منه خشية الانتقام، فقد كتب عبد الحفيظ سيناريو تحت عنوان «أخو سيد الرفاعي»، وقد اوقفت عليه الرقابة لكن، كما يقول المؤلف «لم أجد منتجًا ولا مخرجاً ولا مثلاً يريد عمل الفيلم .. كلهم يقولون يا عم أبعد عنى!» لأن أحداث الفيلم تدور في منطقة الفيوم إشارة للشيخ عمر عبد الرحمن، القائد الروحي للجماعات وزعيمهم داعيهم الأكبر، «قد رفض الجميع الفيلم وعلى رأسهم عادل إمام نفسه لأننا كنا في ذروة الداء الراهن! .. لقد كتبت الفيلم منذ خمس سنوات»!! (٢٦) وحتى الآن فإن سيناريوج «أخو سيد الرفاعي» لم يُر النور ..

فيلم لم يُر النور

أقدم المخرج سعد عرفة في عام ١٩٨٧ على تأليف وإخراج وإنتاج فيلم بعنوان «الملاكمة لا تسكن الأرض»، ويستمد أهميته من طرحه المذكر لإحدى القضايا الأساسية التي تشغل الرأي العام المصري، وجرأته في افتتاح منطقة ملغومة شديدة الحساسية يتعرض له علاقة الإنسان بربه، وموقف بعض الجماعات الإسلامية المتشددة من هذه العلاقة ومحاولتهم فرض سيطرتهم ومفاهيمهم وأفكارهم على المجتمع وتكتيرهم لأفراده وانتهاج بعض رجال هذه الجماعات العنف كوسيلة رئيسية، وأداة من أدوات التغيير» (٢٧)، بحاجة الفيلم، ربما بقدر من المبالغة، التنبئية إلى خطورة دعاوى هؤلاء المطربفين «ويكاد ينفي عنهم البعض الإنساني ويجعل من «سيدنا» رئيسيهم، أو أميرهم رمزاً للشراسة والقسوة».

جميعاً في مشهد حزين ويوم أسود إلى سرای النيابة بتهمة إرتكاب فعل فاضح يسبب أحد المشاهد التي وردت في الفيلم وتتكيفه من قبل أحد وكلاء النيابة المتشدددين (٢٨) بأنه « فعل فاضح في الاستوديو» واستدعي كل من المخرج والمنتج والممثل والممثلة اللذين أدوا المشهد عن طريق شرطة الآداب، ولو لا ثورة المثقفين والسينمائيين ودعوتهم إلى مؤتمر عام دافع فيه وزير الثقافة (٢٩) بنفسه عن الفن والفنانين لما انتهى الأمر بخروج المجنزين بكافالة مبالغ فيها وتجريد المؤلف دون اتخاذ إجراء قانوني.. (٢٠)

ويرى الكاتب السينمائي عبد الحفيظ سبور (٢١) (ويؤكد حديثه الأستاذ/ حمدى سبور) أنه قد لاقى عنتاً شديداً من السيدة نعيمة حمدى بسبب شخصية رجل توظيف الأموال النصاب (قام بيوره الفنان حسن مصطفى) في فيلم «امرأة واحدة لا تكفي»، أخرج إيناس الدغيدي، كما أنها رفضت له فيلم «رجل من المني» السادس، الذي كتبه حوالى عام ١٩٨٤ وتناول فيه التطرف وكيف أنه استدأ في اختراق رجال الشرطة وطلبه الجائعة، وكيف أنه كان يتأيد من السلطة في ذات الوقت داخل الجائعة من أجل القضاء على الشيوعيين والناصريين (٢٢) ويستكمل المؤلف أن بطلته سافرت إلى الخارج ثم عادت «لكي ترى شيئاً آخر غير ما رأت» قبل ذلك .. أخوها لواء شرطة في أجهزة الأمن .. لها أخ متتعاون مع مجموعات توظيف الأموال .. وأيضاً أخ طالب «رئيس الجماعات الإسلامية» .. وقد رفضته الحاجة نعيمة وكتبت تقريراً به ٢٧٣ ملاحظة ضد مهاجمة شركات توظيف الأموال» (٢٣) ويرى عبد الحفيظ سبور أنه يبدو أنهم كانوا اشتراكاً ضمن من اشتراكوهم مثل أنيس منصور وعبد الصابر شاهين ورجال المؤسسات الصحفية»، (٢٤)

ويكشف عبد الحفيظ سبور عن موقف له دلاته حين بدأ إنتاج فيلم بيت القاضي «أنا كنت استشرف الخطير آلقادم وهو التطرف .. فكتبت عن هذه الشخصيات



أتعامل مع الفيلم أعرف حدودي، حين أنظر إلى أي فيلم أراعي المتغيرات القيمية داخل المجتمع المصري والبيت المصري.. لابد للرقيب أن تكون عنده حساسية لما يدور عند غالبية المجتمع المصري، حين تسألني لماذا أراعي ذلك فأنا أرجعه لحرصي الشخصي على الفن والسينما، فمن يشاهد هذه الأفلام هم من أفراد الأسرة المصرية وأنا إذا قدمت أفلاماً ترفضها الأسرة فسيعود ذلك بالضرر على السينما كصناعة.. هناك حرب أخرى قائمة من شرائح التطرف التي تهاجم الفن بكل.. فماذا إذا أنا فقدت جمهور البيت المصري؟ أمي وأمك.. خالت وختالت.. بنتي وبنتك؟.. الآن لا ترى بنتاً بالبراكين وكيف لا أحد يهتم.. الملاكمي ثم الحجاب ثم النقاب.. كيف تزن المسألة.. هل تعطى جرعات عنيفة جداً.. وتقول أنا أعطى لهم صدمة.. أم تمسك بميزان حساس.. توصل فناً جميلاً.. ورافق في حدود المعقول والمقبول.. لكن تشاهد الأسرة جميعاً بدلاً من أن تخلق الفيديو والتليفزيون مثل بعض الأسر المطرفة التي حرمت على نفسها الفيديو والتليفزيون والإذاعة.. المهم مني ألا أخسر جماهير الفن وهي قاعدة سرت عليها.. (٢٢)

ورداً على ذلك واجهه الباحث (٣٣) أنه هنا «عملت حساسات هؤلاء الناس أيضاً يعني أنك عملت حساساً لهذه القاعدة التي تبغي الحافظة على جمهور السينما، وأنصحاً لقوى التطرف أى ترويض الفن.. فهنا رقابة غير مباشرة مارسها الجمهور وأنت طبقتها.. وكان عليك كما تقول مراعاة ما يحدث في المجتمع الذي قاموا بالتأثير عليه، ولم يكن لك أن تخرج عن هذه التوجهات لأن دورك أن تحمى الأسرة وتدافع عن القيم» لكن محمد سرور رفض أن يكون قد استسلم لها الاستسلام الكامل.. وهذا يعني أنه استسلم جزئياً وعمل في المسافة بين الاستسلام والخذلان الموقعة الحذرة أو المستسلمة وأحياناً غير المستسلمة؛ وأضاف مدير عام الرقابة السابق أنه حين وافق على سيناريو «الإرهاب»

وضيق الأفق والديموجوجية (٢٨) ويورد على أبو شادي في دراسته عن الفيلم الذي أتيح له مشاهدته على شريط فيديو خاص، نص الحوار الذي يحرض فيه الأمير أتباعه باستخدام العنف في مواجهة المجتمع الكافر «الأرض خربت.. الكل ضل.. الفساد عم.. الفجور في كل مكان.. الفسق يحيط بنا.. والملحدون الكفرة يسمون الانحلال تحضير.. والفجور مدنية.. والفسق رقى وتحضر وتقدم.. الرجال مائشون والنساء عايشات.. والشباب رقاء.. والشيخوخ ضائقة.. الكل مثواه جهنم وبئس المصير.. هذه علامات الساعة.. القيامة لابد أن تقوم.. الله يبتذر الأرض ومن عليها بالحروب والزلزال والبراكين وكيف لا أحد يهتم.. دورنا أن نقاومهم.. نقاوم شرورهم.. نكفرهم.. الحل هو العنف.. حاربوهم.. اقضوا عليهم.. ظهروا الأرض منهم.. هدف جماعتنا أن تناول منهم.. أن نقاومهم.. لا هواة مع أعداء الله.. لا سلام مع الخالين.. انتذروهم.. دموتهم لا تقيموا لهم قيمة.. من الآن وحتى يوم الدين.. هذا هو الجهاد الحق» (٢٩) وربما كان ذلك أول فيلم يطرح أفكاراً ودعماً لهذه الجماعات الإرهابية التي تعتبر أن العنف هو الحل، بهذا الوضوح، ولذلك خشي أصحاب دور العرض من التعرض لهجمات أعضاء الجماعات الإرهابية، فاجتمعوا جميعاً عن عرضه منذ عام ١٩٨٧ وقد حاولت مرة أخرى في مقال بمجلة الكواكب (٢٠) بعنوان «من يملك شجاعة عرض فيلم الملائكة لا تسكن الأرض» أن أتبه إلى ضرورة عرض الفيلم خاصة بعد ما أحدث فيلم الإرهابي (٢١) صدى طيباً لدى المجاهرين، لكن يبدو أن الخوف والهلع مازلاً يحكمان حركة أصحاب دور العرض بما فيهم دور العرض الحكومية أيضاً ربما كان لحمدى سرور رأى آخر في التعامل مع الواقع الذي قرر نفسه عليه بعد أن تولى مسئولية الرقابة في عام ١٩٨٨ حيث يرى أنه كان من الممكن أن تستثير هذه الاتجاهات والجماعات.. «أنا حين

السلطة تجاهها وحرصها على عدم المواجهة في إقناع الكثيرين بأنهم قد ادمون لامحالة. وبدأ بعض رجال الإعلام يرتب شئون مستقبله ويصدر قراراته مت Hispania للمستقبل الذي سوف تحكم فيه هذه الحالات، ويرى الصحفى عبد الاستار الطويلة حادثة تبدو طريفة، ولكنها تعكس هذه المفاهيم بشدة يقول الطويلة: «لي زميل له برنامج تليفزيوني شقى لعدة سنوات للتغيير موعده، وطلب منى مرة أن أحدث مستلوا إعلامياً مهماً في شأنه، فلما ذكرت ذلك المستلوا تلك المشكلة قال لي ضاحكاً: إن المستلوا عن القناة التي يذاع فيها البرنامج يتعدى خمسة، فسألته: لماذا؟ قال لأنه يتوقع أن يصل التيار الإسلامى إلى السلطة قريباً، وعندئذ سيفعلون: هاً إنما منعت برنامج فلان الفلاطى ذى الميول المعرفة من الإذاعة فى الشهرة حتى أحجم من أثره.. قلت وأناأشعر بالذعر.. وأنت مستلوا تعرف هذا.. وتفعله لي.. وتبقى على ذلك المستلوا!! بسط كفيه وقال لي: أنت تعرف أكثر مني أن التليفزيون مخترق بالجماعات الإسلامية!!» (٢٨)

فيلم «الإرهابي» ودللات التحول

يقول وزير الإعلام صفت الشريف فى صحيفة «أخبار اليوم» فى ١٩ مارس ١٩٩٤ مشيراً إلى فيلم «الإرهابي» تمثيل عادل إمام وتأليف ليثين الرمللى وإخراج نادر جلال.. إن هذا الفيلم يمثل نقطة تحول فى التناول الفنى والسينمائى على وجه التحديد لقضية من أخطر القضايا التى تؤشر على المجتمع وهى قضية الإرهاب والتطرف، وقد عالج الفيلم قضيتين الإرهاب الدموى.. الذى يروع المجتمع.. والتطرف الفكرى، وربط بذلك ما بين التطرف الفكرى والإرهاب، موضحاً أن الإرهاب يولى من رحم التطرف. وكس عادل إمام فى هذا الفيلم حاجز الخوف والتrepid لدى السينمائين، وهذا ما اعتبره نقطة مهمة جداً، لأن

للكاتب السينمائى بشير الديك تمثيل نادى الجندى وإنماج محمد مختار وإخراج نادر جلال، كانت المجموعات الإرهابية فى السيناريو من المجموعات المتطرفة، إلا.. أن المخرج أو الانتاج، لست أدرى ما حولها إلى حصابة ثم وضع معها عملية المعرض (٢٤)، ولم يوضح لنا رئيس الرقابة أسباب موافقته على الفيلم المعذل، كما يذكر أيضاً أنه فى فيلم «مودعمن الرئيس»، إنماج عادل حسنى وإخراج محمد راضى كانت هناك شخصية عضو مجلس الشعب الملتحى والمتنضم إلى الجماعات الذى استولى على الأرض لكن هذه الشخصية حذفت تماماً.. كما انحرف صناع فيلم «الفرقان» سيناريو بمصطفى محرم وإخراج محمد خان عن إطار السيناريو الذى تمت الموافقة عليه الذى كان يدين التخلف الذى رمز إليه فى الفيلم بيمان البعض إيماناً أعمى بالشايخ والتبركات.. ويفسر عبد الحى أديب الارتياح الذى كان يعاني منه جهاز الرقابة على المصنفات الفنية بـ«أن الجهاز» كان منقسم إلى شقين من الموظفين، شق منهم مختار تمامًا (٢٥)، وكان حمدى سرور يعلم ذلك ويعرف أن هناك عقلاً وروشة!! كان يعاني فقد كانوا يرفضون ما يعرفون أنه سوف يوافق عليه والعكس» (٢٦)، لكنه -أى رئيس الجهاز- كان، من وجهة نظر عبد الحى أديب -متفهمًا وعمرنا فإذا كانت هناك عشر ملاحظات، يلغى ستة ويبقى على أربعة..

ويصرحية يتحدث عبد الحى أديب، فيقول «أن هناك رقباء سلفيين حتى دون أن يكونوا منضمين أو متعاطفين مع الجماعات» (٢٧).

من حيثى حديث حمدى سرور وعبد الحى أديب يتضح أن الجماعات خلال مسيرتها المنظمة قد استطاعت التأثير المباشر أو غير المباشر على قرار رئيس الرقابة والرقباء وأنها نجحت في توجيه الرأى العام داخل المنازل حتى أصبحت وسيلة ضغط على صناع القرار في رقابتي الثقافة والإعلام (المصنفات الفنية والتليفزيون). واستغلت الجماعات ضعف

رأى البعض .. الإجابة بعد مدة كافية من عرض الفيلم تأتي بالتفى، فلما أحد من السينمائيين أقدم حتى الآن على استكمال سيرة «الإرهابي» وكأنما جاء الفيلم مع مسلسل «العائلة» الذي عرض على شاشة التليفزيون خلال شهر رمضان (فبراير / مارس ١٩٩٤) كما أن الفيلم عرض في أول أيام العيد - مارس ١٩٩٤ - وكأنما جاء طفرة غير مسبوقة، ولبس ملحوقة حتى الآن (إذا استثنينا فيلم طيور الظلام لعادل أيام نفسه).. وإن حاولت ذلك مجموعة مسلسل «أيام المنيرة» تأليف محمد جلال وإخراج وفق وجدى .. لكن «الإرهابي» أدى سينمائياً ظل حتى الآن استثناء خاصاً، بعادل أيام .. ولا يعني ظهوره ونجاجة أى تقديم حقيقي في هذا المجال .. يدلل أن فيلم «الملائكة لا تسكن الأرض» مازال حبيساً في علبة لا يجد داراً للعرض، وأن سيناريوج عبد الحى أديب (أخو سيد الرفاعى) مازال يرقد فى أدراج مكتبه يبحث عن منتج شجاع .. وإن تردد بعض الأخبار عن فيلم «الناجون من النار» انتاج عادل حسني وإخراج على عبد الخالق بوصفه يتناول ظاهرة التطرف والإرهاب لكن الفيلم لم يعرض حتى الآن!!

رقيبات متعددة

ومن أجل مزيد من إحكام الرقابة على الإبداع صدر قانون من مجلس الشعب في يناير ١٩٨٩ يلزم أي فنان يعمل في الحقل الثقافي الإعلامي أن يأخذ موافقة القوات المسلحة والمخابرات العامة إذا كان العمل الفني يتعرض لهما». كما يقول محمد سرور في حديثه بمجلة صباح الخير في ١٩٩٤/٨/١٨ ويكملاً «وأنا كمسئول لا يمكن لي أن أخالف نص القانون ذلك أن القرار الأول والأخير في مثل هذه الحالات لهم فقط وليس للرقابة على المصنفات الفنية حتى ولو كان مجرداً مشهود لجندى برتدى زيه الوطنى، لا بد من عرضه على القوات المسلحة، أيضاً إذا كان هناك موضوع يمس جهاز

المواجهة الفنية تأخرت كثيراً .. ويتفق النقاد رأوف توفيق وسمير فريد ومصطفى درويش وكمال رمزى وعلى أبو شادى والوزير فاروق حسنى فى نفس الصفحة من أخبار اليوم على جرأة الفيلم وشجاعة صناعة، فهو يدخل المعركة ضد جماعات العنف بكل وضوح (...) .. وعادل أيام بهذا الفيلم يعطي نموذجاً رائعاً للفنان الحقيقي رغم أنه كان باستطاعته أن يسير بجوار الحائط مثل غيره كما يقول سمير فريد. ف موقف عادل أيام كما يرى رأوف توفيق هو «استمرار لخط بدأه عادل منذ سنوات عندما عرض مسرحية «الواحد سيد الشغال» في أسيوط .. فالموقف متواصل .. ومتجدد .. ويحسب للفنان وتأريخه». وإذا سلمنا بالفعل، ب موقف الفنان عادل أيام، وهو صحيح، حتى عندما اعتذر منه سنوات للأسنان عبد الحى أديب عن الاشتراك في فيلم عن الإرهاب، (ربما لم يكن الخوف هو أحد أسباب الاعتذار) وإذا عرفنا أن منتج الفيلم هم مجموعة من أخلص أصدقاء عادل أيام نفسه ومن بينهم زوج شقيقه الفنان مصطفى متولى، فإن هذا يعني أنه من انتاج عادل نفسه، تقريباً ..

وربما كان ذلك هو السبب في موافقة الرقابة دون تحفظ على الفيلم، مثل معظم أفلام عادل أيام التي تحظى بمعاملة خاصة من الرقابة وقد لا يجرؤ رقيب، تحسباً لنفور عادل أيام وجماهيريته وتوجهاته على التصدي لأى من أعماله بالاحتفظ أو الحظر .. حيث تلك هذه الأفلام دائماً قدراً من المرأة - سياسياً واجتماعياً وجنسياً ودينياً - لا يملكلها بيدع آخر .. ربما أيضاً لو لم يكن عادل أيام هو البطل، وصاحب الفيلم، ما خرج إلى النور بمثل هذه الجرأة في التعامل مع ظاهرة الإرهاب. ولما كانت الدولة، بأجهزتها المختلفة قد وفرت له، ولدور العرض التي تعرض فيها الفيلم حماية بوليسية مكثفة ..

ولهذا نتساءل هل كسر الفيلم حاجز الخوف عند السينمائيين كما يقول وزير الإعلام أو أنه غير في مفاهيم الرقابة كما

وهناك قائمة طويلة على مدى تاريخ السينما تتضمن الأفلام التي تعرّضت للعنف الرقابي بسبب وزارتي الداخلية أو الدفاع أو غيرهما من المؤسسات السياسية ..

لكن المؤسسة الأقوى، ذات المخالب الخفية .. كانت دائماً هي مؤسسة الأزهر .. التي تترخيص بالفن منذ بدايات القرن .. وهي التي كانت وراء وقف تنفيذ فيلم «محمد رسول الله» عام ١٩٦٦ بعد أن وافق يوسف وهبي على أن يلعب دور النبي (صلعه) فثار رجال الأزهر، وغضدهم الرأى العام، بصفتهم المؤسسة الدينية الرسمية .. وتوقف العمل بالفيلم ..

الأزهر .. ودوره الرقابي

ربما كانت مؤسسة الأزهر هي أخطر أنواع الرقابة الحكومية أو الرسمية بما تمتلكه من قوانين وضعيّة وشرائعه وقوّة تأثيرها في المجتمع، خاصة إذا توافقت موافقها مع اتجاهات تلك الجماعات أو تحالفت معها عمداً، أو بغير قصد ..

لقد صدر أول قانون بشأن تنظيم الجامع الأزهر والمعاهد الدينية العلمية الإسلامية تنظيمياً شاملًا برقم ١٠ لسنة ١٩١١، ونص في المادة (١) على أن «الجامع الأزهر هو المهد الإسلامي الكبير» .. وحدد الفرض منه في المادة (٢) من أنه «المعاهد الأخرى هو القيام على حفظ الشريعة الفراء وفهم علومها ونشرها على وجه يغدو الأماء، وتخرير علماء يوكل إليهم أمر التعليم الدينية، ويؤلون (أى) يتولون الوظائف الشرعية في مصالح الأمة ويرشدونها إلى طريق السعادة».

ونصت المادة (٤) على أن «شيخ الجامع الأزهر هو الإمام الأكبر لجميع رجال الدين والرئيس العام للتعليم فيه وفي المعاهد الأخرى والمشرف على السيرة الشخصية الملازمة لشرف العلم والدين» .. وقد أعيد تنظيم الأزهر والمعاهد العلمية الدينية الإسلامية بعده قوانين متمتالية بعد ذلك هي القانون رقم ٤٩ لسنة ١٩٢٣، ثم القانون رقم ٢٦ لسنة ١٩٦٦

الخابرات (٣٩)، بصورة مباشرة أو غير مباشرة لأبد من المرجو للجهاز وعلى الفنان الاختيار (..) أما باقى الأجهزة مثل الداخلية فليس هناك إلزام على الرقابة بالرجوع إليها (..) إلا من باب التقليد والأعراف (..) وهناك كتاب سيناريو يتولون بأنفسهم مهمة عرض أفلامهم على أجهزة الشرطة أو المخابرات العامة قبل العرض على الرقابة ومنهم الكاتب وحيد حامد فرغم أن الرقابة كانت موافقة على فيلم «اللعب مع الكبار» إلا أنه فاجأني بحصوله على موافقة مباحث أمن الدولة !!

وإذا كان التاريخ يذكر باستمرار صراع المبدعين مع هذه الأجهزة الحكومية التي تلعب دور الرقيب الصارم منذ فيلم (الأشين) سنة ١٩٣٨ وحتى معركة فيلم «البرئ» الذي كتبه وحيد حامد وأخرجه عاطف الطيب وراقبه ثلاثة وزراء، باشخاصهم، في سابقة غريبة وهم وزير الدفاع (٤٠) ووزير الثقافة (٤١) ووزير الداخلية (٤٢) عام ١٩٨٦ وقرروا، اغتنام الفيلم، وتشويهه رغم كل صيحات الاحتياج ونداءات المثقفين والنقاد باتاحة الرقابة «بسي إلى القوات المسلحة ووزارة الداخلية» ..

كان «البرئ» يتعرض في شجاعة للظروف المهينة التي يعيشها المعتقلون السياسيون وحراسهم جنود الأمن المركزي؛ ويتوغل في منطقة شأنكة مشيراً إلى المستوى الفكري لهؤلاء الجنديين وطرق وأساليب تدريبهم مما يجعل صدمة الوعي عندهم تتخذ شكلاً مروعاً، وهو ما حدث بالفعل، في الواقع بعد أيام قلائل من اجتماع لجنة الوزراء حين انطلق جنود الأمن المركزي من معسكراتهم في تمرد هستيري، تتملكهم حالة من العنف الوحشية وراحوا يحرقون ويدمرون كل ما يقع في أيديهم

كان الفيلم، يحمل قدرًا من التبوعة والقدرة على استشراف المستقبل، أصم الجميع أذانهم وأغمضوا عيونهم عنها حتى حلت الكارثة !!

الأبرار يتصدرون بشجاعة للفكر الجماعات الدينية المترفة وربما دفع الشيخ النهبي حياته ثمناً لوقوفه ضد تلك الجماعات. متحالفاً مع السلطة .. كان قانون الرقابة على المصنفات الفنية يلزم رئيسها «يعرض الأعمال الدينية أو التي تتعرض لأحكام تشريعية». فقهية (٤٢) «على الأزهر الشريف» ويقول حمدي سرور «المسائل الدينية البحثة التي تناقش ثوابت دينية .. أو غيبيات الأحكام الشرعية» (٤٤) .. وبتفسير المدير العام السابق للرقابة «مثلاً .. الافتراض بنت حملت .. ولم تجهض .. لو ظل الأمر في نطاق الحادثة .. لا توجد مشكلة .. لو ناقشت المسألة هل هو زنا؟ .. ولن يتسبب الأبن؟ .. هل هو سفاح؟ .. دخلت في قضية دينية شرعية فهو من الأحكام الشرعية .. لو ناقشت المسألة من وجهة نظر دينية وليس اجتماعية، الدينية لا أفتني فيها .. من يملك رخصة الفتاء في ذلك (..) أصحاب الفتوى .. في فيلم «الإنس والجن» (٤٥)، استندت السيدة نعيمة حمدي (مدير عام الرقابة السابقة) الشيف الطيب النجار لشاهدة الفيلم (وقد أجازه) .. أنا رغم إيماني بالجن .. لكنني لا أعرف قدرات الجن .. من يفضل في قدراته هم أصحاب الفتوى .. ليست مهمتي أن أقول أن هذا يحدث أم لا؟ هل يمكنني إشعال الحرائق أو كسر الأبواب ... لا أعرف .. السيناريوج الذي قدمه المخرج محمد كمال الشناوي ببساطة «الجنداري» يتعرض للغيبيات (فرفضه جميع الرقباء هنا قررت أن أستثير برأي الأزهر لأن الرقباء هلعوا ...) (٤٦) .. لقد رفضوه بالإجماع ففقمت بتحويل العمل إلى الأزهر حرضاً مني على العمل وكانت المفاجأة هي موافقة الأزهر، وبالتالي فالإذن وحده هو الذي يتحمل مسؤولية ما يطرحه هذا الفيلم أو غيره من أفكار دينية أو غيبيات (٤٧) .. وبشأن فيلم «عتبة الستات» للسيناريوج محمود أبو زيد الذي أحالته الرقابة إلى الأزهر يفسر حمدي سرور ذلك بقوله: الأزهر لم يوافق على «عتبة الستات» .. واستمرت الخلافات

.. وشملت بعض التعديلات الطفيفة، حتى صدر القانون رقم ١٠٢ لسنة ١٩٦١ بشأن إعادة تنظيم الأزهر والهيئات التي يشتملها ونصت المادة (٢) من هذا القانون على أن الأزهر هو الهيئة العلمية الإسلامية الكبرى التي تقوم على حفظ التراث وتجليته ونشره، وتحمل أمانة الرسالة الإسلامية إلى كل الشعوب، وتعمل على إظهار حقيقة الإسلام وأثره في تقديم البشر ورقي الحضارة وكفالة الأمم» .. ونصت المادة (٤) على أن «شيخ الأزهر هو الإمام الأكبر .. وصاحب الرأي في كل ما يتعلق بالشئون الدينية والمشتبهين بالقرآن وعلوم الإسلام» .. ويلاحظ في القانون الجديد الذي وضع في عهد ثورة ٢٣ يوليو أنه تجاوز في مهام الأزهر الحدود الإقليمية الضيقة وحمله أمانة الرسالة الإسلامية إلى كل الشعوب .. وقد صدرت لائحة القانون رقم ١٠٢ لسنة ١٩٦١ التنفيذية بقرار رئيس الجمهورية رقم (٢٥٠) لسنة ١٩٧٥.

وحددت مهام مجمع البحث والدراسات الإسلامية - إحدى هيئات الأزهر «بحسباته الهيئة العليا للبحوث الإسلامية التي تقوم بدراسة وتحديث الثقافة الإسلامية .. ويرأسه شيخ الأزهر .. ومن واجبات المجمع «يتبع ما ينشر عن الإسلام والتراجم الإسلامية من بحوث ودراسات في الداخل والخارج بما فيها من رأي صحيح أو مواجهتها بالتصحيح والرد»، وكذلك «فحص المؤلفات والمصنفات الإسلامية أو التي تتعارض للإسلام، وأبداء الرأي فيها بنشرها أو تداولها أو عرضها ..

والأمر واضح في مهام مجمع البحث الإسلامي حيث «يتبع» ما ينشر .. «فحص المؤلفات والمصنفات .. وكل الأمرين تال لعملية النشر أو ظهور الصنف إلى الوجود .. أي أن النص القانوني لا يوجد به إلزام بعرض المصنف أو المادة المنشورة على الأزهر قبل تداولها .. وكان الأزهر قاتعاً بذلك .. مدركاً لحدود مهامه ومهمته .. وكان بعض رجاله

تسربت تقارير الرقابة ذاتها إلى الصحافة، لقد ضمن المؤلف والمخرج السيناريوج أحابيث لا أعرف مدى صحتها .. هنا الأزهر هو المسئول .. طلبت من أبو سيف أن يذهب لمناقشة رجال الأزهر .. رفض .. (٤٩)

وهذا، ورغم ما يبذو من شجاعة في مواقفه وكلمات الاستاذ محمد سرور، إلا أنه في النهاية أقر بأن المسألة أصبحت معقدة، وان الرقيباء يعيشون حالة من الخوف لأن هناك «عقولاً بذات تنفلق .. وأصواتاً تعلو .. وتيارات تزيد» .. إضافة إلى أن معظم سيدات الرقابة حالياً من المحجبات، ورجالها محافظون أن لم يكونوا متواطئين مع التيارات المتطرفة، وبعضهم سرب التقارير إلى الصحافة الدينية المنفلقة، فهم في موقف المتعارض معها .. واقتراحاتهم بإحالة الأفلام إلى الأزهر، ليس مرجعه الخوف فقط من المسئولية، بل رغبة في تسييد وتحكم الاتجاهات الدينية، وهو ما تلقفه بعض المنافقين في مؤسسة الأزهر وراحوا يطاردون ويصادرون الكتب في المعرض الدولي للكتاب في ٢٦ يناير ١٩٩٤ مثل «الأعمال الكاملة للدكتور فرج فوده» وديوان «آية جيم» للشاعر حسن طلب ورواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، ولادوار الخراط ورواية «العراء» لابراهيم عيسى (٥٠) وبعضاً من مواقف هذه الحملة إلا بعد أن أصدر الرئيس حسني مبارك توجيهاته بوقف إجراءات مصادرة الكتب، وأعلن أنه لا توجد جهة في مصر لها حق مصادرة الكتاب إلا بحكم قضائي .. وطلب الرئيس من وزير الثقافة بإبلاغه فوراً بأية محاولة للاعتداء على حرية الكتاب من آية جهة كانت بما في ذلك الأزهر (٥١).

لقد كانت الثلة مبيتة لدى رجال الأزهر على فرض سلطوتهم وسلطانهم وأفكارهم السلفية على المصنفات الفنية منذ أن أرسل الإمام الأكبر شيخ الجامع الأزهر وهو المرجع الأكبر الذي يرجع إليه أرسل ويا للعجب إلى الجمعية العمومية لقسمي الفتوى والتشريع بمجلس الدولة بشأن «تحديد اختصاصات كل من الأزهر

بين الرقابة وكاتب السيناريو عامين حول بعض الفتاوى الدينية التي تعارض لها الفيلم .. وبما أن الرقابة جهة غير مختصة بمراجعة الفتاوى الدينية فكان لا بد من الرجوع للأزهر الذي رفض الفيلم لما تعرض له من فتاوى دينية لا يمكن الوافقة عليها .. فاضطر الكاتب لحذف هذه المشاهد وعرضه مرة ثانية على الرقابة فحصل على التصريح .. أما فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين فقد كتب شاهين سيناريوج باسم «يوسف وأخته» .. وقام بعرضه على الأزهر أولاً .. وبالطبع اعتراض الأزهر على ظهور نبي على الشاشة (..) فما عرض على شاهين فيلم اسمه «المهاجر» قام بمراجعةه خمسة رقياء واقتربوا في النهاية عرض على الأزهر على اعتبار أن السيناريوج مستوحى من قصة سيدنا يوسف وبما أنني كرقيب عام علم تماماً المحظورات الدينية وأهمها عدم ظهور نبي على الشاشة، وبما أن بطل يوسف شاهين ليس ينبي، فلم أرسل السيناريوج إلى الأزهر (٤٨).

أما سيناريوج «تزوج وعش سعيداً» تأليف لينين الرمللي إخراج صلاح أبو سيف فقد وافقت عليه بعد سبعة عشر سنة من الرفض المستمر، لكن المؤلف أدخل بعض التعديلات وأدخل عليه أيام قرآنية أخرى، واستدعت أن أرسله للأزهر بسبب بعض الشكاوى من داخل الرقابة نفسها، بالإضافة إلى أن صلاح أبو سيف نفسه قد تبرأ من الفيلم في الصحف .. لقد وافقت على الفيلم رغم رفض جميع الرقيباء ويمكن القول بأن الرقيباء أنفسهم تأثروا بالظروف الحالية .. لقد رفض الفيلم على مدى ١٧ سنة من كل من اعتدال مختار وصلاح صالح ونعمية حمدى (الرقباء السابقين) وقد كتب جميع الرقيباء تقارير عنفية ضد الفيلم، وقد أرسلته إلى الأزهر لأمنعه من العرض خاصة أن المسألة أصبحت معقدة .. هناك عقول بذات تنفلق وأصوات تعلو .. وبذات بعض التيارات تزيد، الحرائر هناك فيلم «جنسي» سينتم تصويره .. لقد

التي خولها القانون لأى من هذه الجهات، ومن بينها ما خوله القانون رقم ٤٥٤ لسنة ١٩٥٤ (٥٢) والقانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ المعelan بالقانون رقم ٢٨ لسنة ١٩٩٢ من ولايات ناطتها بوزارة الثقافة بشأن الرقابة على المصنفات السمعية والبصرية.

ومن ثم تكون سلطنة تقدير الشأن الإسلامي الذى يتخلل حماية النظام العام والأدب والصالح العلبة للدولة، تكون سلطة تقدير هذا الشأن من ولايات الأزهر وهيئةه وإدارته حسب قانونه. وبهذا التقدير يقوم ركن السبب المتعلق بالشأن الإسلامي المستمد من هذا الشأن، وذلك في القرار الإداري الذى تملكه وزارة الثقافة فيما تصرحه من رقابة على تلك المصنفات، وفيما تصدره إعمالاً لهذه الرقابة من قرارات بالترخيص الصريح أو الضمنى .. أو برفض الترخيص بائى من المصنفات السمعية، والسمعية البصرية، متى كان الشأن الإسلامي داخلاً في تكوين النظام والأدب ومصالح الدولة العلبة ومتخاللاً لها، ومتى لزم تقدير الشأن الإسلامي في هذا الأمر ..

ومن ثم فإن أداء الأزهر، بواسطة هيئة، رأيه في تقدير هذا الشأن الإسلامي، يكون ملزمًا للجهات التي نظر بها إصدار القرار، وذلك فيما ينتهي عليه القرار من تقدير لهذا الشأن، ولما يتخلله بالنسبة للنظام العام والأدب وما يجريه مجريهما، ويصدق ذلك على وزارة الثقافة فيما تصدره من قرارات بالترخيص الصريح أو الضمنى أو رفض الترخيص بائى من المصنفات محل طلب الرأى (...) لذلك انتهت الجهة المعنية العمومية لقسمي الفتوى والتشريع إلى أن الأزهر الشريف هو وحده صاحب الرأى الملزم لوزارة الثقافة في تقدير الشأن الإسلامي للترخيص أو رفض الترخيص بالمصنفات السمعية والسمعية البصرية(٤٥).

وفي تحليله للفتوى في مقال له بمجلة الأزهر (ذات العدد المشار إليه) بعنوان «الأزهر الشريف والرقابة على المصنفات الفنية»، رأى المستشار محمد حلمي

الشريف ووزارة الثقافة في التصدي للأعمال الفنية، والمصنفات السمعية أو السمعية البصرية التي تتناول قضايا إسلامية أو تتعارض مع الإسلام، ومنها من الطبع أو التسجيل أو النشر والتوزيع والتداول، إعمالاً للصلاحيات المخولة لكل منها بمقتضى القانون واللوائح (٥٢).

إن شيخ الأزهر يحثكم إلى مجلس الدولة، ويستطلع رأي الجمعية العمومية في ضوء ما أثير من أحاديث عن مستشاري الرقابة عن المصنفات الفنية وفي ضوء ما شملته قوانين الأزهر والرقابة على المصنفات الفنية من أحكام !!.

وتبدو قضية شيخ الجامع الأزهر هو العاشر من يوليو سنة ١٩٩٣ .. وإن صدرت الفتوى بعد ذلك في العاشر من فبراير سنة ١٩٩٤ ..

لقد كانت الفتوى التي وقعتها المستشار طارق عبد الفتاح سليم البشري، النائب الأول لرئيس مجلس الدولة، ورئيس الجمعية العمومية لقسمي الفتوى والتشريع، (لاحظ أن وقوعها باسمه الرباعي على عكس معظم كتاباته ومؤلفاته في التاريخ، رفيعة المستوى والتي تحمل اسمه ثانية فقط .. طارق البشري) حتى يذكرنا بجده العظيم الشيخ سليم البشري الذي تولى مشيخة الأزهر مرتين.

لقد رأت الفتوى أن الأزهر هو الهيئة التي ناط بها المشرع الوضعي حفظ الشريعة والترااث ونشرهما (...) وأن شيخه شيخ الأزهر هو صاحب الرأى فيما يتصل بالشئون الدينية، وأن الجمع بما يتبعه من إدارات ومنها إدارة البحوث والنشر هو من له (...) التصدي لفحوص المؤلفات والمصنفات التي تتعرض للإسلام وأداء الرأى فيها، الأمر الذي يجعل هذه الهيئة هي الجهة صاحبة التقدير فيما يتعلق بالشئون الإسلامية، وهو التقدير الذي ينتهي على إعماله اتخاذ القرارات الملزمة والمنشطة للمراكز القانونية والعدلية لها، مما تتخذه جهات الإدارة في الدولة بموجب الولايات والصلاحيات

أكبر سلطة دينية في الدولة، حق التدخل في المصنفات الفنية جماعها، ذلك أن الفتوى رأت بوضوح أنه إذا كانت الرقابة قد قادت «حماية النظام العام والأداب ومصالح الدولة العليا» فإن الشأن الإسلامي يتخلل ذلك كله مما يعني ضرورة عرض كل الأعمال الفنية - مسعة وسمعية وبصرية على الأزهر، وأضافت الفتوى أن التقدير «ملزم» لوزارة الثقافة، جاءت الفتوى أيضاً موازية لحملة الرقابة المشددة على تجارة اشتهرت بالتطير، مما يعني تورط الأزهر ذاته في الدفاع عن تلك الأشرطة (٥٨) التي تتصل بالرأي العام باسم الدين وتدعوه لتكفير المجتمع وإسقاط سلطة الدولة، وبذلك تكون الفتوى جزءاً من سلسلة من الممارسات التي يقوم بها بعض التورطين في التعاطف أو التواطؤ مع الجماعات المتطرفة والذين اخترقوا معظم آجهزة الدولة بخطوة منتظمة خلال العشرين عاماً الماضية.

وإذاء هذه الفتوى الشرسة دعا الأديب الكبير نجيب محفوظ على صفحات جريدة، «أخبار الأدب» (٥٩) في حواره مع الأديب جمال الغيطاني إلى ضرورة الحوار بين الأزهر والمبدعين ورأى أن الأزهر جهة دفاع عن الدين ولكنك أرى أنه يجب لا يقتصر موقفه على المحاسبة والتهديد عند الزروم، الأزهر كما يصدر عنه التحذير أو المنع يجب أن يصدر عنه أيضاً التسامح والتفاهم.. إنني أعمل أن يقوم رجاله ورجال مجمع البحوث الإسلامية بالدخول في حوار أبوى مع المفكرين والمبدعين عند ظهور قضية مختلف عليها (٠٠) وما نختلف عليه يكون مجاله القضاء (٠٠).

وقد أيده في ذلك وزير الثقافة فاروق حسني في تصريح خاص «لأخبار الأدب» في ١٩٩٤/٢/٧ وقال «إنه يُؤيد بشدة الدعوة التي أطلقها نجيب محفوظ (٠٠) لإقامة حوار بين الأزهر وال McDonnell في مصر، خاصة المبدعين.. كما أكد ثروت أباظة رئيس اتحاد كتاب مصر تبنيه الكامل لدعوة نجيب محفوظ لإقامة ذلك الحوار وإن أضاف ثروت أباظة «إن حواراً

ابراهيم أن «الاسلام بين الدولة، واللغة العربية لغتها الرسمية، بمبدأ انستوريان حرمن المشرع الدستوري الوضع على النص عليهما في دساتير مصر المتعاقبة»، منذ انتظمت الجماعة المصرية في دولة ذات دستور منظم لوجودها كشخص معنوي عام، وأضاف الدستور الصادر في عام ١٩٧١ مبدأ ثالثاً مفاده أن «مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسي للتشرير» ومن ثم فإن الاسلام ومبادئه وقيمته إنما تتخلل النظام العام والأداب في الدولة، وهو كذلك مما تضمنه المصالح العليا للدولة (٥٥) ويخلص السيد المستشار إلى أن «الأزهر الشريف (٠٠) له كذلك التصدى لفحص المؤلفات والمصنفات التي تتعرض للإسلام وابداء الرأي فيها (٥٦)». ويرى أن سلطة تقييد الشأن الإسلامي الذي يتخلل حماية النظام العام والأداب والمصالح العليا للدولة تدخل في ولائيات الأزهر الشريف.. وهذا يعني تدخل الأزهر - الكامل - في كل أنواع المصنفات، حتى تلك التي لا يحاط بها علماء أو التي تحصل على ترخيص الرقابة إذا لم ترد عليها في المدد القانونية (شهر أو ثلاثة أشهر حسب الأحوال) .. ذلك أن «الدلالات السكونية التي تقيد الموافقة في هذه الحالة إنما تتلخص من فوات المدة الضوروية مع توافر العلم بالطلب، وإمكان تقدير الملامة، وغنى عن البيان، كما تقول الفتوى، أن هذه الدلالات الخمسية لا تستفاد إلا عند إتاحة العلم لإمكان التقدير للجهة صاحبة الرأي الملازم الذي يصدر القرار بناء على تقديرها وذلك حينما يدخل تقديرها في عناصر السبب الذي يقوم عليه القرار (٥٧).

لقد استقبل الرأي العام الثقافي هذه الفتوى بكثير من الدهشة والريبة فهي تأتي في أوج حملة الدولة على المطاردة العناصر الإرهابية التي تحولت من التطرف الفكري إلى الإرهاب والعنف الدموي.. والفتوى بهذه الصورة - تعطي للأزهر ما لم ينصح عليه قانونه ذاته، وتنجح للسلطة الدينية - أو بمعنى أدق -

في الثامن والتاسع من شهر مارس ١٩٩٤، وعلى أثر صدور الفتوى بادرت المنظمة المصرية لحقوق الإنسان بتنظيم ورشة عمل حول الفتوى دار فيها مواد مكثف حول الطبيعة القانونية للفتوى (غير ملزمة، أو ملزمة طبيعية) لهذا الإلزام .. ومدى توافقها مع أحكام الدستور والقوانين والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان وبخاصة تلك التي تكفل حرية الرأي والتعبير والإبداع .. وقد أكد رجال القانون الذين شاركوا في جلسة الحوار الأولى، كما يذكر تقرير طبع في جريدة أخبار الأدب (٦٣)، أن

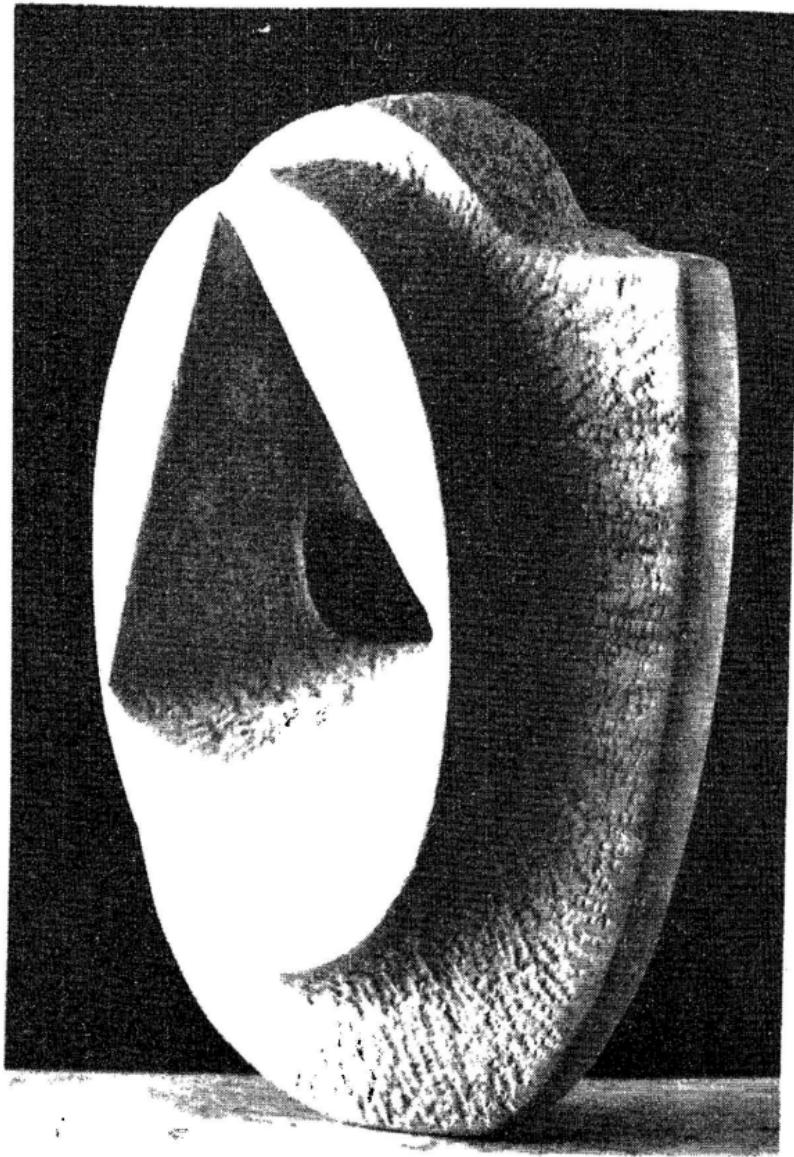
الفتوى تجئ مخالفة لنصوص المواد ٤٧، ٤٨، ٤٩ من الدستور التي تقر حرية الإبداع بشتى الصور، وحرية الإبداع الآدبي والفنى والثقافى، كما تختلف القوانين الدولية للحقوق السياسية، ورأى الحتمupon أنها لا يجب أن تشكل عقبة أمام الأفراد ولا أن تقيد حاجزًا أمامهم لممارسة حقوقهم وهي غير ملزمة لأجهزة وزارة الثقافة، اللهم إلا إذا قررت الوزارة، طوعاً أو انتصاع لسلطة الأزهر وتعتبره المرجعية النهائية .. وهو مانفاه مدير عام الرقابة في ذلك الوقت حمدي سرور، في الندوة، الذي أكد فيها أن الرقابة توافق عملها في إطار ما يكفل لها القانون الذي هو أقوى من الفتوى التي جاءت لتقول أن رأي الرقابة لا يكمل لإرأى الأزهر .. مع أن وزارة الثقافة هي جهة التصريح الوحيدة ..

وقد توقف المحتاورون طويلاً أمام عبارة «الشأن الإسلامي» التي جعلت الفتوى من الأزهر صاحب حق تقديره، وجعلت رأيه ملزاً، فالعبارة المطاءة التي لا سقف لها يمكن أن تجعل من كل شيء في الحياة شأنًا إسلاميًّا، وبما أن المسالة متروكة لصاحب الشأن لتقديره، فإن «تقديره» لن يكون إلا كما يحب.

ويكمل التحقيق، أن المحتاورين رأوا أن مكمن الخطورة في هذه الفتوى هي أن جهاز قضائياً، الذي هو حارس للحربيات، قد بدأ ينحو إلى التضييق على الإبداع

في هذه الظروف الدقيقة التي تمر بها الأمة يعتبر ضرورة وصولاً إلى تكاثف الأزهر ومبدعي مصر وكتابها، فال Trevor وتقويض سماته في نفس الوقت الذي يتهدى في الإبداع والثقافة وحرية الكتاب والمبدعين، وأن قضية التطرف والإرهاب تتشكل أرضية مشتركة ونقطة التقاء (٦١).. والغريب، بل ونکاد نقول الطبيعي، أن هذا الحوار لم يتم حتى الآن !!

يعلق مدير عام الرقابة السابق حمدي سرور في حديثه الخاص مع الباحث (٦٢) «أن الفتوى خلقت الأوراق» .. ويوضح «الفتوى قابلة للمناقشة والحكم غير قابل للمناقشة» .. الأزهر له اختصاص .. له أن يتصدى للأكاذيب .. له أن يصدر بيانات وكتباً ويرد على أي دعوى فيها تحريف للدين لكن ليس للأزهر أبداً أن يتدخل في المصنفات التي لا علاقة لها بالدين .. الفتوى حاولت أن تدخل الدين في نسيج النظام العام .. ثم في المطلق إننا نتحرك في إطار ديني ولكن بالمعنى الذي قدمته الفتوى، يجب أن تذهب كل الأفلام إلى الأزهر، المسائل تشابك .. وزارة الثقافة هي المختصة بإصدار الترخيص، ولكنها الآن وفي ظل الفتوى ملزمة برأس الأزهر في المصنفات التي يتحلها الدين .. بهذا المفهوم لا بد أن تمر عليهم كل المصنفات .. أنا كنت أفصل بين المسائل الدينية البحثة التي تناقش ثوابت دينية أو غيرها .. هنا الجأ للأزهر رغم أن قانون الرقابة لا يلزمني وإذا تم الإلزام .. لا بد أن ينص على ذلك ويحدد المسائل الدينية .. المفهوم الذي يتخلل النظام العام والأدب، كل فيلم .. كل أغنية .. كل عمل فني .. أي مسألة يجب عرضها .. هنا تسلب وزارة الثقافة اختصاصها .. قانون الأزهر ليس به إلزام على جهة بالعرض عليه .. لكن الأزهر يلزم قانوناً بمتابعة المسائل وتتبعها لكي يرد على المزاعم .. في مفهومي: يرد .. ولا يتصادر وكما قال الرئيس حسني مبارك في معرض الكتاب الماضي: «لا مصادرة ..»



مسلسل «العائلة» والإذهر .. والرقابة

إن الاستطلاع الذي طلبته شيخ الأزهر من مجلس الدولة ظل قائماً في ملفات المجلس ثماني أشهر من ١٠ يوليو ١٩٩٣ وحتى صدور الفتوى في ١٠ فبراير ١٩٩٤م والموافق ٢٩ من شعبان ١٤١٤هـ، قبل حلول شهر رمضان المعمظ يوم واحد. وبعد أن تواترت أنباء قيام قطاع الانتاج في التليفزيون بانتاج مسلسل «العائلة» تأليف وحيد حامد وإخراج اسماعيل عبد الحافظ. ورغم صيحات الاستنكار التي صاحبت صدور الفتوى: إلا أن الإذهر ظل متحفزاً لإنتاج المسلسل وراح الصحف والمجلات - الدينية - والتي تحمل دعوة أسلمة السياسة، تهاجم المسلسل بشكّل مستمر .. وقادت حملة تخويف اضطررت فنانين كثيرين للاعتذار عن العمل بالمسلسل متعللين بالانشغال ببعض الأعمال السينيمائية (٦٥) .. واعتذر البعض كما يروي وحيد حامد (٦٦) بطريقه تعد نوعاً من الكوميديا فقد قال لي أحدهم «أصل أنا شنبي (راكور) ولا أستطيع حلاقته .. وحجج خابية زي دي!!» ويعرف الفنان محمود مرسي أحد العاملين بالمسلسل أنه حينما عرض وحيد حامد المسلسل عليه «منذ أربع سنوات وقراته اتخضت على وحيد ولما رجع يأخذ السيناريو قلت له: هل جنت؟ كيف تكتب هذا الكلام؟ أنا أنسحب إنك تبعد وتنسى الموضوع كله .. هذا كان قوله شجاعة مني وكان هو على استعداد ليضحى بروحه بدون تردد (...) إلى أن أغتيل فرج فودة فاتصلت بوحيد وقلت له أنا أسف على موقفني ولازم تنزل الشارع ونحارب الإرهاب بالبنديقية (٦٧).»

جاء المسلسل عنفاً في مواجهته لعناصر التطرف والإرهاب، ربما اختلف البعض حول إحكامه الفنى، لكن المؤكد أن أثره على الشارع المصرى كان قوياً لدرجة

باعطاء السلطة لمؤسسة دينية للتحكم وإملاء الرأى، وقد أبدى بعض القانونيين دهشتهم لأن الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع قد أوردت مقدمات، وفسرت القوانين تفسيراً فاسداً للوصول إلى نتيجة غير طبيعية، فالنص الذى يقول أن الدين الرسمى للدولة هو الإسلام يخاطب المشرع ولا يخاطب الإدارة أو الأفراد، كما رأى البعض أن الفتوى ترسى إلى الإذهر ذاته باظهاره كمؤسسة كهنوتية جديدة، رغم أنه لا يكتنوت في الإسلام. الأمر الذى يستدعى إعادة قراءة قانون الإذهر قراءة واعية وبيان أنه لا يمكن أن يتسع لدرجة تناقض الدستور والقوانين الدولية، وشرحه الشرح الذى يمنع التعسف.

والمثير، فى رأى المجتمعين بورشة المنظمة المصرية لحقوق الإنسان، فى هذه الفتوى أنها تحفل بإحدى مسوّسات الدولة، حاكمة على الدستور، فمؤسسة الإذهر تعين بقرار جمهوري. ومع ذلك تأتى الفتوى لتعطيها سلطة التحكم فى «الشأن الدينى» وهو شأن لا يمكن تحديده بحدود

.. ويرى د. سعيد النجار أن الفتوى ليست ملزمة، وإن كانت مخيبة، وتدل على أن الإذهر قد تسلى ليتحكم ويتسلط، ويحذّر المجتمعين من أنه يرغم أن الفتوى غير ملزمة، من الناحية القانونية فإن ذلك لا يلغى الابتزاز الواقعى ولذلك يجب النظر إليها فى سياقها العام، سياق الانصياع، وفي إطار محاولات المؤسسة الدينية للهيمنة على الدولة وما يمكن أن يسفر عنه ذلك.

وقد أثار مدير الرقابة أن مجمع البحوث الإسلامية بدأ بطلب إنشاء وبارس تنفيذ الفتوى، وأن الرقابة حتى ذلك الحين (مارس ١٩٩٤) مازالت صامدة .. وأشار أيضاً إلى أن محامى إحدى الشركات المنتجة والموزعة لتسجيلات تحمل فكرة متطورة وفناً هابطاً - معاً !! قام باندرا رئيس الرقابة ووزير الثقافة معاً، مرفقاً بالإذار صورة الفتوى! (٦٤).

الأوراق، وانزعجوا لحرارة وجسارة المسلسل فيتناول الظاهرة بتوابعها، ويقول محمد ابراهيم مبروك (٧٤) «لقد تناول المسلسل الجماعات المحظورة والاخوان والبنيوں الاسلامية والفنانات التائبات وبعضاً كبار علماء الازهر الذين اشرفوا على إدارة البنیوں الاسلامية. وقد رمزوا إليهم بطريقه تكاد تتنطق باسمائهم، وكذلك المصليين من موظفي الحكومة والملتحين يوجه عام (٠٠٠) لقد صور المسلسل التدين في كل صوره إما كملأن للضياع الاجتماعي والتفكك الأسري كما هو الأمر بالنسبة لمشيره (ليلي علوى)، التي تعانى من الحياة في أسرة مفككة ويغدر بها أحد الذئاب من الأثرياء، ومصباح (طارق لطفي) الذي يعاني من الفقر او اضطهاد الآب أو كوسيلة لتحقيق الثروات أو النفوذ، كما هو الأمر بالنسبة للشيخ المنياوي الذي يهدف من إلقاء دروسه في المساجد إلى ترويج أفكار الوهابيين وبيعها في شرائط من أجل تحقيق الثروة، وحيث يرمزون به لأحد مشياط المساجد البازاريين، وكذلك الأمر بالنسبة للعاملين بالبنيوں الاسلامية والمشرفين عليها والذين صورهم بالhaltالين الذين يخربون اقتصاد الوطن ويغسلون ما هو أكثر من الربا مع أن البنیوں الحكومية نفسها بها فروع إسلامية، لكن يبدو أن الأمر يمثل حساسية خاصة لدى المؤلف وقد تم إجهاض الشركاء الإسلاميين فلماذا تبقى البنیوں؟ أما ارتداء الحجاب فهو من أجل الحصول على طلاقها أحمد راتب (اما بالنسبة للفنانات المحجبات فهو ستار يدارين فيه انضواء مجدهن الفني ونبول جمالهن (سوزي)) وهذا الأمر الأخير من أشد الأمور التي تتوقع الأسى في النفس لأن أولئك هؤلاء الفنانات التائبات قد هجرن الشهادة والمال، وهن في قمة مجدهن وجمالهن «إلى الله ورسوله والرضي بالقليل مما قسمه الله لهم، وقد صنعن بذلك ثورة إيمانية في عالم لا يفكر إلا في المظاهر

فقدت الكثريين من أصحاب الأقلام في الصحف الدينية المتطرفة رزانتهم ودوءهم وراحوا يهددون «اتقوا الله يا أهل العائلة» (٦٨) أو «مسلسل العائلة .. وإشعال نار الفتنة بين المسلمين» (٦٩) أو اعتباره إحدى مسلسلات الأجهزة «مسلسلات الأجهزة .. وأخطاء الكتابة قبل اتفاق القراءة» (٧٠) .. راج محمد ابراهيم مبروك بمتشق حسام الحكم - المزيفة، والموضوعية الزائفة، ويهاجم المسلسل بدعوى أنه يهاجم كل شكل الدين وأنه - أي الكاتب .. يسعى - لتوضيح «خطورة المفاهيم التي يطرحها المسلسل .. ويتسائل ببراءة (!!) .. هل تناول المسلسل فئة مامن التيار الاسلامي فهاجمها أو أنه تناول كل شكل الدين تقريباً وسخر منها! بلتجاوز ذلك إلى مهاجمة بعض القواعد الاسلامية ذاتها» (٧١) .. أقلق المسلسل، رغم بعض عيوبه الدرامية والفنية، الكثريين لأنّ حاول بشجاعة (٧٢) أن يعرى وجه الإرهاب القبيح، وأن يتجه في البحث عن جذور التطرف سياسياً واجتماعياً واقتصادياً، لقد كشف المؤلف، «ومن خلال مناقشات مستفيدة أدّارها الناظر المسلم المثقف المؤمن كاملاً سويفلما باعتباره نموذجاً للمواطن المصري العادي الذي يؤمن بن الدين قوة خلاقة وأساسية تلعب دورها في الارتفاع بالبشر والمجتمعات وأن الإسلام دين يسر ورحابة وسماحة، كما كشف المسلسل عن وهن حجة بعض أفراد هذه الجماعات وتصلب أفكار الفانين على أنها وانع إلى الدغم - المادي أو الأنبي - الذي تتلقاه هذه الجماعات من نفر أو مؤسسات بالداخل أو الخارج، تعمل على استثمار ذلك الاتجاه والالتحاف والتذرع بعيادة الدين من أجل الوصول إلى السلطة (٠٠٠) لقد ظلت «العائلية» زاد يومياً يكشف للبساطاء عن أفراد الشعب زيف كثير من الشعارات التي تمنتل بها الساحة، ويزيد الأقنعة من هؤلاء الذين يرون لهذا الاتجاه ويقبسون روابتهم بالدولار الأمريكي» (٧٢) .. لكن مؤيدي هذا التيار خلطوا كل

يتحصل على بعض الطلبة، وفيه جزء من المثقفين غيرها هو يتم وقلعوا الباروكية وقلنا إن الدين مالهوش دخل باللعبة اللي يتحصل خالص .. وقلنا إن فيه سياسة ثانية عايزه تختنق البلد وعايزه تشوف بلدنا بـ «موت أو لادها أو أولادها بيعموتوها» (٧٧).

يحاول مدوح الليثى مستنول الانتاج في التليفزيون أن يخفف من تعسف الرقابة تجاه المسلسل بقوله «مات حذفه عبارات يمكن أن تنس فنات وطنية في البلد من صحفة وكتاب ومجلس الشعب والشورى، يعني من بين ٢٢ ساعة، هو زمن المسلسل، اتشارل جملة على البوليس وجملة على النياية وجملة تنس الصحفة حتى نصل بالمسلسل إلى بـ «الأمان» (٧٨). وهذا يتبيّد ذعر السلطة ذاتها تعبيره كمستنول «نصل إلى بـ «الأمان» فلا أحد يدرى، الخوف من؟» والحكومة هي التي تنتج، إذن الخوف من انتقام الجماعات ومؤيديها في السلطة الذين يجهرون بآرائهم في الصحف التي تصرف عليها الدولة ذاتها ويعاضدون الإرهاب دون مواربة ولهذا رفض الفنان محمود مرسي ذلك المنطق بقوله «لا أوفق على ماقاله الأستاذ مدوح الليثى (...) المفروض ولا جملة تتشارل طالما أنا نعيش في ظل ديمقراطية فلابد أن ننتقد الأخطاء .. عايزين نتكلم بحرية في المسائل دي بدلي ما يكون كل كلامنا على الماضى .. قيمة هذا المسلسل أنه قدم نقداً اجتماعياً (...)». إتشارل من عندي مشهد كنت بقول فيه «أنت عاجبك يا يوسف الصافحة بتاعتني والتناقضات اللي فيها .. على صفحة تلاقى هجوم شديد على الإرهاب وعلى صحفة ثانية تلاقى ناس تناصر الإرهاب من تحت لثحت - هذا المشهد تم حذفه على الورق» (٧٩)..

إزاد هلع الحكومة - ممثلة في جهاز التليفزيون ووزارة الأعلام، حين تلقي رجال الجماعات الإسلامية ودعاة التطرف، انطلاق الفنان محمود مرسي في إحدى الحلقات، إلى مناقشة مسألة ذذاب القبر وحملوا حملة شعوا، على المسلسل وصنائعه قادها الأزهر ورجاله .. في الحلقة

وتحقيق الثروات .. ومع ذلك فقد صرخ هدفاً للسخرية والاستهزاء والقاء التهم ولا حول ولا قوة إلا بالله» (٧٥).

لقد أوجز الكاتب محاسن المسلسل في مجال عرضه لما يراه سيناً .. لكنه وكما يبدو فإن المسلسل جاء موجعاً لمن تعرض لهم وما تعرّض له .. ويرغم ذلك فإن السلطة ممثلة في رقابة التليفزيون لم تكن شجاعة بالقدر الكافي فلقد تعرّض المسلسل، رغم أنه يضرب بشدة في نفس الاتجاه الذي تضرّب فيه الدولة، لما .. وصفه مخرجه اسماعيل عبد الحافظ بالترصد «يشكل مزعج ومخيف (...)» ونجحت في حمايته حتى الحلقة ٢٦ التي حذفت منها جملة أو جملتان، وفي الحلقة ٢٧ لم تتمكن وأطاحت الرقابة بها ما اضطررت ووحيداً إلى ترك الاستوديو ولم نعد إلا بعد الاتصال بمدوح الليثى .. وقلنا أن المسلسل انتهى لكننا عدنا بعد تدخل مدوح الليثى وجاءت الحلقة الأخيرة مهذبة جداً» (٧٦).

ويوضح وحيد حامد مؤلف المسلسل ما حدث من الرقابة بقوله «أمام المحقق يسألها - أي شخصية مشيرة - أنت انضممت للجماعة وأرادتك؟ : أجبت: لا مش بارادتني .. أنا انضممت هرباً من الظروف التي كانت محيبة بيني، السؤال الثاني بيقولها: بنت مثقفة زيـك وهـي خريجة كلية الآدـاب - ليه استمررتـي مع الجـمـاعـة، طـالـماـ أـنـكـ ماـكـنـتـيـشـ متـوـاءـمةـ معـاهـمـ ولاـ مـقـنـتـعةـ بـالـىـ هـمـاـ بـيـعـملـوهـ .. قالـتـ لهـ: واللهـ كانـ فـيـ هـاجـاتـ كـثـيرـةـ قـاسـمـانـ نـصـينـ وـكـنـتـ مـهـاتـهـ مـشـ لـاقـيـ نفسـيـ وـالـىـ بـيـجـراـ عـلـىـ بـيـجـراـ عـلـىـ كـلـ الناسـ، فـكـنـتـ مـحـتـارـةـ سـائـلـهاـ: زـيـ إـيـ؟ـ فيـهـ فـيـ المسـاجـدـ نـاسـ بـتـقـلـبـ المـفـاهـيمـ وـبـتـنـادـيـ بـالـدـعـوـةـ بـتـاعـهـمـ وـفـيـهـ فـيـ بعضـ الصـحـفـ مـقـالـاتـ بـتـنـادـيـ بـرـضـهـ بـدـعـوـهـ .. وـتـكـمـلـ الـفـنـانـةـ لـبـلـىـ عـلـىـ سـرـدـ ماـ حـذـفـتـهـ الرـقـابـةـ، وـتـقـولـ «أـنـاـ حـافـظـةـ النـصـ جـيـداـ .. لـقـدـ قـلـتـ»ـ فـيـهـ بـعـضـ الـمـسـاجـدـ بـتـنـادـيـ بـالـدـعـوـةـ وـبـعـضـ الـمـقـالـاتـ فـيـ مـجـلـاتـ وـصـحـفـ الـحـكـومـةـ وـفـيـهـ بـعـضـ الـمـدـرـسـينـ مـنـ حـضـانـةـ الثـانـوىـ بـيـغـسـلـواـ مـعـ أـطـفـالـنـاـ، وـفـيـ الـجـامـعـةـ فـيـ بـرـضـهـ ضـغـوطـ

الاسلامية المتطرفة وتصور بعض رجاله أن دولتهم قد حانت، وأنهم هم المنتصرون في صراع الشرطة مع الجماعات الإرهابية وهم الوريثون الشرعيون لهاذا وذاك .. وبعد ..

لقد انشغلت رقابة التليفزيون .. والرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الثقافة بخلافة الانتقادات السياسية والعبارات الجنسية، وتصورت بذلك أنها تساهمن في حماية النظام العام والأداب والأمن ومصالح الدولة العليا .. لكنها .. وفي غمرة انشغالها، تركت التأثيرات الدينية المتطرفة تتسلل إلى البرامج، وتختلط المصنفات الفنية، وتصبح جزءاً من نسيج الحياة اليومية عن طريق عناصر تلك الجماعات المخترقة لأجهزة الإعلام والثقافة والمعاطفين أو المتواطئين معها من رجال الأزهر، بل ووصلت في بعض الأحيان إلى قمة جهاز وزارة الداخلية!! وقد بدلت التجلبات المختلفة لتلك التأثيرات تظاهر على سطح المجتمع كممارسات عابية بدأها من الجباب الذي غطي رأس ملايين المسلمين في مصر، من مختلف الأعمار .. معلنا سيطرة قوى التطرف إلى طلقات الرصاص التي دوت حاصدة أرواح الأبرياء مؤكدة سطوة الإرهاب ..

لقد ساهمت الأجهزة الحكومية الرقابية التي قمعت وقهرت وأخدمت أصواتاً عديدة كان يمكن أن تشارك في كشف وتعرية تلك الاتجاهات. ساهمت تلك الأجهزة بالخوف والمهانة والخذلان والجيطة وعدم الاستفزاز والتغافل والتواطؤ، في استقرار المفاهيم الفكرية المتطرفة في أذهان ووجان الكثيرين .. وبما تحتاج لوقت طويول لاقتلاعها .. والتخلص من آثارها ..

(*) أرسل المؤلف التليفزيوني أحدهم المحمدى رسالة إلى إبراهيم سعده رئيس تحرير أخبار اليوم ونشرت بتاريخ ٢٠/٢/١٩٩٢ يشكو فيها من موقف الرقابة من عرض مسلسل «استبل عنتر» من تأليفه وتم انتاجه باحدى الشركات الخاصة منذ سبعة أعوام وتم بيعه للتليفزيون بجمهورية مصر العربية منذ نحو أربعة أعوام. والمسلسل

(٢٢) كما يروى وحيد حامد (٨٠). تضمنت كلمة عن عذاب القبر .. ففى أحد مشاهد الحلقة كان محمود مرسي يسأل توفيق عبد الحميد عما إذا كانت هناك أسانيد من القرآن تثبت ما يقوله عن عذاب القبر .. البعض اعتبر ذلك تشكيكاً فى عذاب القبر .. وأنا فى اعتقادى أنه ليس تشكيكاً فالسؤال كان يبقى المعرفة ..

ويعترف الفنان محمود مرسي بأنه خرج عن النص فى تلك المسألة حين أشار إلى أنه هناك بعث واحد وحساب واحد .. وفي العاشر من مارس ١٩٩٤ الموافق ٢٨ رمضان سنة ١٤١٤هـ أصدر مكتب شيخ الأزهر بياناً وزع على الصحف ووكالات الأنباء، أثناء اذاعة المسلسل، وقيل انتهائه .. أوضح فيه أنه يتضمن للرد على مزاعم المسلسل بناء على رغبة الرأى العام وأكد في نهاية «أن عذاب القبر من العقائد الإسلامية التي يجب الإيمان بها وهذا رأى من يعتقد بهم من السلف من الصحابة والتابعين من الخلف كذلك ولم يخالف في هذا إلا المعتزلة ولا يعتقد بقولهم هذا» (٨١). وأوضاع البيان أن المسلسل سبق أن عرض على الأزهر من جهة غير وزارة الإعلام - لم يحددها البيان - «وأبدى الأزهر الشريف ملاحظاته على ذلك ولم يوافق على عرضه قبل تصويب الملاحظات التي أبدتها وأبلغها للمستولين في حينه، غير أن المسلسل فيما يبدو عرض دون تصويب وقبل إعادة مراجعته من الأزهر الشريف» (٨٢).

ويستثير بيان الأزهر الرأى العام، ويؤكد الاستبيان يصل إلى مداره ويبلغ هل السلطة أقصاهه فيذهب مدوياً اليئس ب بنفسه إلىشيخ الأزهر (٨٣) يراجع منه نص الحلقة المزيد التي تتضمن ما يشبه الاعتدار عمما بدر من كامل سويلم - محمود مرسي - ويستدعي الفنان حمدى غيث ليرد على تساولات محمود مرسي عن عذاب القبر موضحاً وجهة نظر الأزهر في ذلك.

لقد انصاعت الحكومة لمؤسسة الأزهر، رغم أنه جزء منها، لكن سلطته قد زادت واستشرش رجاله، مستندين على القاعدة الشعبية التي وفرتها لهم دعوة الجماعات

الهوا مش:

- (١) مجلة سينما الشرق، مارس ١٩٤٩.
عدد خاص عن مقابل لجأك بأسكار.
- (٢) نص القانون في الملاحق.
- (٣) انظر نص القانون الذي صدر في ٢١ أغسطس ١٩٥٥ ونشر بالوقائع المصرية في ١٩٥٥/٩/٢ مادة (١) قانون رقم ٤٢ لسنة ١٩٥٥.
- (٤) نص القرار في الملاحق.
- (٥) نص القرار الوزاري في الملاحق.
- (٦) مجموعة القوانين الرقابية الفنية والقرارات الوزارية الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي (ادارة الرقابة على المصنفات الفنية - طباعة الهيئة العامة لشئون الطابع الأميركي ١٩٦٢).
- (٧) المصدر السابق (ط).
- (٨) انظر نص القانون رقم ٤٢ لسنة ١٩٥٥ العدل بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ في الملاحق.
- (٩) مادة (١٥) من القانون السابق.
- (١٠) المعلومات الواردة خلاصة لقاء مع السيد / أمال حسن ممتاز الرقيبة بادارة الرقابة بالتليفزيون العربي منذ عام ١٩٦٦.
- (١١) من حديث السيد / أمال ممتاز السابق. وحديث خاص مع السيد / سليم الشمامي المذيعة بالتليفزيون المصري التي أفادت أنها طارت للعمل في فرنسا في تلك الفترة رفضاً واحتاججاً على ذلك التشدد غير المallow.
- (١٢) انظر قائمة المحظورات في نهاية البحث.
- (١٣) استدعاء الشيخ الطيب النجار لمشاهدة وإقرار فيلم «الإنس والجن» إخراج محمد راضي.
- (١٤) حديث خاص لعلي أبو شادي مع حمدى سرور مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية (١٩٩٤-١٩٨٨) بتاريخ ١٩٩٤/٩/٢.
- (١٥) الحديث السابق.
- (١٦) الحديث السابق.
- (١٧) الحديث السابق.
- (١٨) يذكر حمدى سرور أن اسمه الصاد ..
- (١٩) يكتور أحمد هيكل وزير الثقافة عام ١٩٨٦.
- (٢٠) حمدى سرور. مصدر سابق.

بحسب هذا التاريخ، كما يقول المؤلف، أول مسلسل يتعرض لقضايا الإرهاب والتطرف الدينى. وقد اطلقت فيه من ذئبانية الكريمة (إن الذين فرقوا بينهم وكأنوا شيئاً لست منهم في شيء - الأنعام: ١٥٩) ويُكمل المؤلف: بذات افتقد دعاوى هؤلاء الذين يريدون أن يশعلوا ناراً في بلادى كما كشفت عن كثيرون من طرقهم فى استهواه الشباب واستقطابه، وكيف أن مزاعم سندتهم وأمرائهم ليس من الإسلام فى شيء.

وعن عدم إذاعة المسلسل يروى المؤلف أن المسؤولين في رقابة التليفزيون قالوا «أنهم لا يديرون استفزاز الجماعات الدينية بعرض الدрамا التي تفضحهم وتكتشفهم للناس، بل وسمعت من السيد مدير عام الرقابة شخصياً الاستاذ على الزرقاني، إنه جمل نسخة من شرطه الشاهدوه وأنجبواه وروا أنه وشقة ينضم أن يطلع عليها الناس، حتى لا يقع الإنسان المصري في ريبة لدعواه باطلة تقال باسم الإسلام وما هي من الإسلام في شيء ..

ويشير المؤلف إلى ما قاله ابراهيم سعدة من أن «بعض الإعلاميين يكادون أن يكتفوا متواترين مع هذه الجماعات بما يدفع العمالة أو يدافع الخوف منهم..» وتوكّد السيد / أمال ممتاز الرقيبة بالتليفزيون المصري ما قاله أحمد الحمدى من أن «السيد / سميحة جيريل قد رفضت مسلسل «استطيل عشر» لمدة الوزير لذاته وأعطي تعليمات بذلك في الفترة الأخيرة وأندium عام ١٩٩٣ ..** وافتتاح الحاجة تعميمى على التصريح لفيم «انقاد ما يمكن انقاده» إخراج سعيد مرزوق الذى يحمل نهاية تبشيرية بأن الخلاص قائم على أيدى أصحاب اللحى والجلالى الذين ينطلقون من المسجد لينشروا الهداية والهدى ويصلحوا فساد الأمة.

كما وافتقت أيضاً على التصريح لفيم «أبناء وقتل» آخر عاطف الطيب الذى يدفع العنصر المتطرف (قام بالدور الممثل للأشـاب أحـمـد سـلامـة) حياته ثمناً لخطاء الآخرين ومن أجلهم وكانت شهيد الأمة.

- (٢١) حديث خاص مسجل من الاستاذ عبد الحى أديب في ١٩٩٤/٩/٤.

(٢٢) عبد الحى أديب. مصدر سابق.

(٢٣) عبد الحى أديب. مصدر سابق.

(٢٤) عبد الحى أديب. مصدر سابق.

(٢٥) عبد الحى أديب. مصدر سابق.

(٢٦) عبد الحى أديب. مصدر سابق.

(٢٧) علي أبو شادى. مجلة فن العدد رقم ١٤١ بتاريخ ١٢ أكتوبر ١٩٩٢ نص الدرامة في الملحق.

(٢٨) المرجع السابق.

(٢٩) المرجع السابق.

(٣٠) على أبو شادى. الكواكب العدد ١٩٩٤/٧/٥ بتاريخ ١٢ سبتمبر ١٩٩٤.

(٣١) «الإرهابي» تأليف لينن الرمل. إخراج نادر جلال. إنتاج ١٩٩٤ ببطولة عادل إمام.

(٣٢) حديث الاستاذ حمدى سرور. مصدر سابق.

(٣٣) على أبو شادى.

(٣٤) عملية قدامية نظمتها مجموعة ثورة مصر ضد أفراد العدو الصهيوني بالعرض الزراعى الصناعى الدولى عام ١٩٨٥.

(٣٥) يشير الكاتب ابراهيم سعده في مقال بجريدة أخبار اليوم بتاريخ ١٩٩٢/٩/١٢ بأن هناك من «يرهبون الرقابة على المصنفات الفنية لرفض كل ما لا يتفق مع أفكارهم وإيهامهم وجعلهم من نصوص مسرحية أو سينماتية أو تلفزيونية أو إذاعية (...)» وأنهم قد نجحوا في استقطاب الغالبية العظمى من العاملين في الرقابة على المصنفات الفنية فاصفين لهم البد الطولى في أن يفرضوا رأيهم والا يسمحوا الإيمان بتفننهم وعنهاتهم سواء بالكلمة الطويلة أو المسموعة أو المرئية».

(٣٦) حديث عبد الحى أديب. مصدر سابق.

(٣٧) حديث عبد الحى أديب. مصدر سابق.

(٣٨) أخبار اليوم ١٩٩٢/١٠/١٩.

(٣٩) أفلت فلم «كشف المستور» لوحيد حامد وعاطف الطيب من ذلك القانون لأن أطلق على جهاز المخابرات اسم «الشركة» في السيناريو ولكن المسألة اكتشفت حين عرض الفيلم وأصر الأمن القومي على حذف ما يقرب من ١٦ دقيقة من الحوار نفس الجهاز وطبعه عمله.

(٤٠) المبشر محمد عبد الحليم أبو

غزة.
 (٤١) د. أحمد هيكل.
 (٤٢) اللواء أحمد رشدى.
 (٤٣) حمدى سرور .. حديث من مدحت الشناوى: مجلة صباح الخير ١٩٩١/١٢/٢٦.
 (٤٤) استناداً على القرار الوزارى رقم ٢٢ لسنة ١٩٧٦ - انظر الملحق أما حالياً فليس هناك إلزم وفق القانون رقم ٤٢ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢ ولما حثته التفصيـدة الذى الغى كل ما قبله، ولهذا يقول حمدى سرور في حديثه مع ايناس ابراهيم في مجلة صباح الخير في ١٩٩٤/٨/١٨ انه التزام اديب ..
 (٤٤) حديث خاص حمدى سرور مع الباحث ١٩٩٤/٩/٣.
 (٤٥) «الأنس والجن» إخراج محمد راضى تمثيل عادل أيام إنتاج ١٩٨٣.
 (٤٦) حديث خاص مع الباحث لحمدى سرور في ١٩٩٤/٩/٣.
 (٤٧) حديث خاص لحمدى سرور مع ايناس ابراهيم مجلة صباح الخير ١٩٩٤/٨/١٨ العدد ٢٠.
 (٤٨) الحديث السابق.
 (٤٩) حديث خاص لحمدى سرور مع الباحث في ١٩٩٤/٩/٣.
 (٥٠) مجلة روز اليوسف تحقيق نسمة ابراهيم سعهير جوده في العدد ٣٢٧. ١٩٧٦.
 (٥١) جريدة أخبار الأدب ١٩٩٤/١٢.
 (٥٢) نص فتوى مجلس الأوقاف الدولة بشان منح تراخيص المصنفات الفنية الإسلامية - مجلة الأزهر الجزء العاشر بتاريخ مارس ١٩٩٤.

قانون حق المؤلف.
 (٥٤) نص الفتوى، مجلة الأزهر.
 مصدر سابق.

(٥٥) مقال المستشار محمد حلمى ابراهيم، مجلة الأزهر مصدر سابق.

(٥٦) مقال المستشار محمد حلمى ابراهيم.

(٥٧) نص الفتوى، مجلة الأزهر. مصدر سابق.

(٥٨) أخبار الأدب في ١٩٩٤/٢/١٣.

(٥٩) يقول تقرير كتب طلعت الشايب في أخبار الأدب بتاريخ ١٩٩٤/٢/٢. أن الأزهر كان قد تقدم بهذاطلب عندما قامت الرقابة بممارسة سلحياتها في إطار القوانين المنظمة لعملها، وبعد أن كانت الأسواق والمدارس قد امتثلت بالمصنفات السمعية والسمعية بصيرية

- سابق.
- (٧٦) أخبار النجوم ١٩٩٤/٢/١٩
 - (٧٧) أخبار النجوم، مصدر سابق.
 - (٧٨) أخبار النجوم، مصدر سابق.
 - (٧٩) أخبار النجوم، مصدر سابق.
 - (٨٠) أخبار الأدب حوار وحيد حامد مع عmad عبد الرحمن ١٩٩٤/٣/٢.
 - (٨١) نصي البيان. جريدة الوفد ١٩٩٤/٣/١.
 - (٨٢) نصي البيان. مصدر سابق.
 - (٨٣) انظر الصورة في الملاحق.

بيان الملاحق:

- * قانون الرقابة الصادر عام ١٩٤٧
- * قانون الرقابة على المصنفات الفنية رقم ٤٣ لسنة ١٩٥٥
- * قرار وزير رقم ١٦٣ في ١٠/١٢/١٩٥٥ بالائحة التنفيذية للقانون ٤٣ لسنة ١٩٥٥
- * قانون ٤٣ لسنة ١٩٥٥ المعديل بالقانون ٢٨ لسنة ١٩٩٢
- * القرار الوزاري ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦
- * نص فتوى مجلس الدولة بشأن منع تراخيص المصنفات الفنية الإسلامية - مجلة الأزهر الجزء العاشر مارس ١٩٩٤
- * دراسة فيلم «الملاكية لا تسكن الأرض» بقلم على أبو شادي مجلة فن ٩٢/١٢/١٠
- * مقال على أبو شادي في الكواكب ١٩٩٤ يوليو
- * بيان الأزهر عن مسلسل «العائلة»
- * صورة فضيلة الإمام الأكبر شيخ الأزهر يمارس دور الرقيب.

والمطبوعات المشار إليها بصحيح العقبة والسلام الاجتماعي وبالذوق العام والتي يتم انتاجها وتداولها بغير ترخيص من وزارة الثقافة وكان بعضها يحمل الموقعة والتزكية من مجمع البحوث الإسلامية رغم أنه ليس جهة اختصاص بالتصريح أو بالمانع.

- (٦٠) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/١٢
- (٦١) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/٢٧
- (٦٢) مصدر سابق.
- (٦٣) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/٢
- (٦٤) أخبار الأدب ١٩٩٤/٢/١٣
- (٦٥) رقال بعض المخرجين «لست مطالباً بأن أخذ جانبي هذه الجماعات أو أدينها!!»

- (٦٦) أخبار النجوم ١٩ مارس ١٩٩٤.
- (٦٧) أخبار النجوم، مصدر سابق.
- (٦٨) صلاح سعد. الوفد ١٠/٣/١٩٩٤.
- (٦٩) محمد ابراهيم مبروك. الشعب ٢٢/٢/١٩٩٤.
- (٧٠) محمد القدوسي. الشعب ٢٢/٣/١٩٩٤.
- (٧١) محمد ابراهيم مبروك. مصدر سابق.
- (٧٢) يشير القاص مجيد طوبيا في جريدة الأقاليم الصادرة في ٢٠ مارس ١٩٩٤ إلى تلك الشجاعة وسماسح ووزير الإعلام بهذه القدر من الحرية إلى حد انتقاد بعض متحدثي التليفزيون عمل يستحق التحية وإن كان هذا السماع جاء متأخراً عدة سنوات، وهل كان من الضروري أن يتعرض الوزير شخصياً لحاولة الاغتيال حتى يسمح بهذا القدر من موضوع يهدى استقرار مصر واقتصادها.
- (٧٣) على أبو شادي. جريدة الجمهورية ١٧/١٩٩٤.
- (٧٤) محمد ابراهيم مبروك. مصدر سابق.
- (٧٥) محمد ابراهيم مبروك. مصدر

قراءة في كتاب « مذكريات رقيبة سينما ٣٠ »:

الرقابة... قناع السلطة

كمال رمزي

بالجانب الموضوعي، لذلك تأتي مادة الكتاب، المأخوذة من كواليس الرقابة، والمتمثلة في عشرات الظروف والملابسات التي أحاطت بمنع عرض الكثير من الأفلام التي تمت الموافقة على عرضها، أو بمنعها تماماً، باللغة القيمة والثرا، ليس بالنسبة للدارسين أو عشاق السينما فحسب، ولكن لكل المهتمين بقضايا أفلام وحرية التعبير.

الخيوط الحريرية

وربما سنجد تلاف مع الكاتبة في تفسيرها وتقييمها للواقع الصحيح الوارد في المذكرات، وبالتالي سنصل إلى نتائج تختلف بالضرورة عن النتائج التي تصل إليها، بل وستدرك دور الرقابة -في المجتمع والتاريخ- على نحو يتبين إن لم يتناقض مع مفهوم الرقابة

ترجم أهمية هذا الكتاب الفريد إلى المعلومات الوفيرة التي أوردتها المؤلفة عن عشرات الأفلام التي تعرضت لمنابع رقابية. وهذه المعلومات لم تقم الكاتبة بتجميعها عن طريق السمع أو النقل، ولكن تأتي من خلال معيشة الكاتبة لها أثناء عملها كمدير عام للرقابة على المصنفات الفنية التي قضت في أزوقتها جل حياتها الوظيفية لمدة ثلاثة عقود .. أي ما يقرب من نصف تاريخ السينما المصرية.

ويحسب للكتاب، ميدانياً، روح النزاهة المكتوب بها، فالواقع والأحداث الواردة بالذكريات، تروى بصدق، مدعاة بالوثائق في معظم الأحيان. والصراعات العنيفة التي عايشتها المؤلفة.. والتي كانت طرفاً فيها، ترويها بحس أخلاقي يتحاشى تجريح أطراف الصراع الأخرى، وهي تتعمد عدم المغالاة أو ادعاء البطولة، بل لا تهتم بالجانب الذاتي قدر اهتمامها

القدسية المزيفة من فوق هامات رموز السلطة أو تلك التي توحى للمتفرج بامكانية تغيير الواقع.

الملك والفرسان الثلاثة

من قبل الكتاب تأتي قصة الرقابة مع فيلم «الفرسان الثلاثة» وهي قصة متعددة الدلالات، تشرح وتفسر الكثير من الأمور، خاصة أن الفيلم عرض في مناخين سياسيين مختلفين: أيام النظام الملكي، ثم في بداية النظام الجمهوري، بعد قيام الثورة.

«الفرسان الثلاثة» فيلم المغامرات الذي قدّمه السينما الأجنبية أكثر من خمس مرات، يدور حول ثلاثة فرسان شجعان، يتضمّن إليهم ريفي جسور، ويدافعون الأربع عن ملك فرنسا ضد مغامرات رئيس وزرائه، وبعد العديد من المغامرات ينجحون في كشف مفاسد رئيس الوزراء، فيكافنونه الملك على إخلاصهم وولائهم، أي أن الفيلم الذي أخرجه جورج سدني ينتصر للملك الصالح ضد بطالته الفاسدة، ومع هذا، وعلى الرغم من أن الفيلم أجنبى، فإن الرقابة «المخلصة» في مصر، كما سترى، شاهدته بعيون ملكية تماماً.

راقبت الفيلم لجنة مكونة من موظفين، قررت إداهن الترخيص بعرض الفيلم مع حذف الجملتين التاليتين « يجب القضاء على الملك » و« إن مركز الملك حرج »، كما قررت حذف مشهد الملك وهي تقبل رئيس الوزراء، فضلاً عن الجزاء الذي يلى إعدام «اللادى لي ونتر» والذي يظهر ضعف الملك، أما الرقيبة الثانية فكانت أكثر حسناً فقررت منع عرض الفيلم، وزيادة في الحذر اقتربت، إذا ما كان لا بد من عرض الفيلم، أن تضاف إلى المذوقات أبي جملة تهز وقار الملك أو الملكية من نوع «هكذا سيكون جلالته في قضتي».

أعيد «الفرسان الثلاثة» إلى شركة التوزيع التي قامت بإجراء المذوقات المطلوبة، وقدّمته للرقابة مرة أخرى.

في ذهن المؤلفة، ويرجع هذا الاختلاف إلى أن الرقيبة السابقة تنظر للأحداث من موقعها الوظيفي خلف أحد المكاتب، ترصّد، بدأب ودقة، حركة الأوراق والتأشيرات التي تصدر منها وتأتي إليها، وتسجل، جانباً من اجتماعات المسؤولين الرقابيين، داخل القاعات المغلقة.. ولكنها لا ترى، وهي داخل حجرتها، ما يعتمل في الشارع السياسي من تيارات وتغيرات، تؤثر بالضرورة في التوجيهات الفوقيّة للرقابة.. وهي تحكى، على طول الكتاب، بروح تفتّل بالشجن، عن عنانها وإرادتها المكبلة التي حاولت، بتصميم وشجاعة، أن تحررها .. لكنها في غمرة حماسها، لم تنتبه إلى الخيوط الحريرية القوية التي تحرّكها وتسقط على تصرفاتها، وبالتالي يجعل منها، بل ومن كل رقيب يريد أن يستمر في عمله، ليس أكثر من دمية أو عروسة «ماريونيت»، بينما، شأن شأن أي موظف في جهاز الدولة، سواء برضاها أو بغير رضاه، رغبات القوى المسيطرة على زمام السلطة.. والمسكّة بخيوط اللعبة، تحرّكها في الاتجاه الذي تريده.

تتحدد الرقيبة السابقة، بروح أخلاقيّة، عن ضرورة توفر عنصري (النزاهة والإرادة)، عند كل رقيب، وتبدو، الممثل في «الحافظ على كيان المجتمع وقوائمه، عرف وتقاليده، نظامه وأدابه، أمّنه وصالحة».

وبعداً عن المناقشة النظرية للشعارات المطلقة التي يمتلك بها الكتاب، والتي تحاول أن تقنع القاريء-قسراً- بقدسية دور الرقابة، ستتجدد أن ذكريات المؤلفة تحطم هذه الشعارات بل وتنسف محلّ تصورات الرقيبة السابقة، فالتجارب التي تربوها، المربّرة في جوهرها، تكشف دور الرقابة كمحظٍ من مخالف السلطة، وتؤكد أنه أهم أجهزة القمع الفكري والروحي، وأنه مسؤول عن تثبيت الأوضاع القائمة في ذهن المواطن، مهما كانت ظالمة، ومهمّته وقائية في الملح الأول، عليه أن يعمل بلا كلل، من أجل منع تسرّب أية آراء وأفكار تنزع هايات

اضطراب المعايير .. أم سوء النية ؟

تحتلط صورة الرقيب الواقعية، في الكتاب، بالصورة التي تنتمنها الكاتبة، فيبدو، من خلال أمانتها، كما لو كان قاضياً عادلاً، يقف على أرض صلبة، يصدر أحكامه بواز عن من ضميره، ولكن في اللحظات الحاسمة، سرعان ما تتبخر الصورة الوهمية مفسحة المجال للصورة الحقيقية التي تؤكد أن القرار النهائي ليس للرقيب - حتى وإن كان على صواب - ولكن للجهات الأكثر قوة ونفوذاً - حتى وإن كانت في مستوى الشبهات - فلننظر إلى الدلالات الخطيرة لقصة الرقابة مع فيلم «شمشون ودليلة».

خلال المعارك الدامية بين العرب والصهاينة عام ١٩٤٨ كانت ستوديوهات شركة برامونت الأمريكية منهكة في العمل، على نحو محموم، لإنها فيلم «شمشون ودليلة» الذي أستدأ اخراجه لسيسيل دي ميل .. وما إن انتهت منه الشركة حتى شحنته، على الفور، إلى البلدان العربية بهدف عرضه في كافة عواميها، وفي وقت واحد.

شاهدت الفيلم، في القاهرة، لجنة مكونة من رقيبيتين، قالت واحدة، بوعي وحكمة، إنها ترى أن هذه الأفلام إنما تصنع «لتقوى روح اليهود، وأنها نوع من الدعاية لليهود فيما بينهم، ولا داعي لأن ننفس مجالاً لها»، وقالت الثانية، بحسّ وتفهم «الفيلم غير صالح للعرض في مصر رغم أن قصته معروفة لأنّه يظهر اليهود أبطالاً فينتصرون في النهاية، وثمة اعتراضات أخرى على قوة شمشون التي ظهرت خارقة للعادة، وعلى دعائه للله الذي استجاب له ليجعل اليهود شعب الله الختار، وأن هذه الفكرة يجب الالتفات إليها».

لم يكن هذا الرفض، القائم على أساس معقولة، سوى حقيقة أولى في مسلسل عرض «شمشون ودليلة» فالشركة الشرية، الواسعة النفوذ، المدركة للكثير من الأوضاع داخل مصر، تتجه بالضيق على

وأمر مدير المطبوعات - المسؤول عن مراقبة الأفلام أيضاً - أن ترى الفيلم لجنة ثانية، كانت السيدة اعتدال متاز ضمن أعضائها،وها هي تعتوف، ببساطة ونراها، «عندما شاهدت الفيلم أضفت إلى ملاحظات زميلتي، أنه ينبغي حذف عبارات تشير إلى امتحان الملك، وتغمز إلى العلاقة غير المشروعة التي كانت قائمة بين الملكة ورجل آخر غير زوجها .. وذلك التي تفييد بأنه ليس هناك عدل بالدولة» .. وتفسر الكاتبة، بل وتبذر قرارها، ببراءة مدحتة عندما تقول «كان في الذهن آنذاك، أمران .. الأول هو نب尤 الشعارات والمقالات - في مصر ١٩٤٩ - التي كانت تنتهن الملك، والثاني نب尤 أشاعة كانت تدور حول علاقة بين الملك السابقة نازلى وأحمد حسنين باشا»!

في هذه التجربة، والتي رويت بصدق، لن تجد مكاناً لما تقول به الرقيبة حول ضرورة أن يكون الرقيب «نزيناً وعادلاً» قوى الإرادة .. الخ» فدوره ووظيفته تحتم عليه أن يتضمّن إية مشاهد أو جمل أو كلمات من شأنها أن تزعج السلطة أو تخداش قدسيّة النظام، منها كانت السلطة مهترئة أو النظام أيلاً للسقوط.

والجدير باللحظة أن الرقيباء الذين شاهدوا «الفرسان الثلاثة» بعيون البلاء الملكي قبل الثورة، هم أنفسهم، الذين وافقوا، بلا تحفظات، على عرض الفيلم كاملاً بعد الثورة، ثم وافقوا، بحماس، على عرض المعالجة الجديدة لذات القصة، والتي قدمها «ريشارد ليستر» لاحقاً .. وتباكيتاً للولاية للنظام الجمهوري، أو ربما تنفيذاً لأوامر شفهية، قامت الرقابة بحذف أو كشكشة صورة الملك، حتى تلك العلاقة على الحدران خلف المكاتب الحكومية، في الأفلام المنتجة في ظل النظام الملكي.

ولا يعني هذا إدانة المؤلفة، أو أي رقيب سابق أو لاحق، ذلك أن المسالة لا تتعلق بسيول الرقيب الشخصية، ولكنها تعبر عن، وتنفذ، توجيهات النظام الذي يحمي نفسه، فكريياً من خلال جهاز الرقابة.

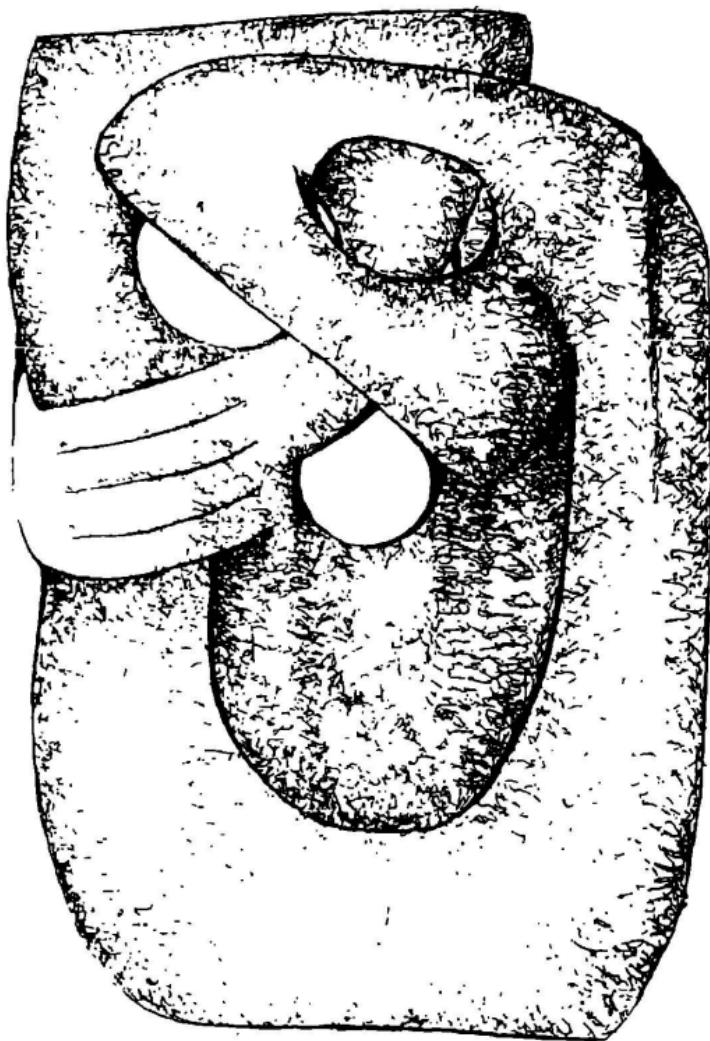
مصر».. فهل تم توجيه كاتب التقرير، من جهة ما، وشكل ما، نحو التصريح بعرض الفيلم؟

عموماً، في شهور قليلة من العام المضطرب ١٩٥٠ تتغير بعض القيادات، ويستد إلى موظف بإدارة المطبوعات، هو عبد المنعم شميس، مراقبة الفيلم من جديد، بعد أن تم عرضه بألفعل، وجاء تقرير شميس كما لو كان رداً على تقرير العطيفي، فقد قال «يخيل إلى أن إخراج فيلم سينمائى يضم عن شمشون في هذه الأونة التي يحاول فيها اليهود إنشاء وطن تؤمن لهم في فلسطين ليس إلا دعائية لبعث الروح العنوية في قلوب اليهود». وليس يشق لنا في هذا المقام أن نقول أن إحدى الفرق الأجنبية قد مثلت شمشون ودليلة على مسرح الأوبرا في العام الفائت..» وبكلمات واضحة صريحة، حاسمة، أنهى عبد المنعم شميس تقريره بقوله «لست أرى من مصلحة أحد أن يعرض مثل هذا الفيلم، مما كانت قيمته الفنية، في مثل هذه الأونة الخطيرة التي تجتاحها المشاكل السياسية خاصة بين مصر وأسرائيل».

وبرغم تماسك أراء هذا التقرير، ووجهاتها، إلا أن وكيل وزارة الداخلية، الريب، قام بالتأشير على ذات التقرير، بالموافقة على عرض الفيلم. ووكليل وزارة الداخلية هذا، بعد أن تعرض الفيلم للمنع من جديد، كان يدائه وإصراره وراء عرض «شمدون ودليلة»، مرة أخرى، هنا ستملس تقلص دور الرقابة، وخفوت دور الرقياء، وبروز دور رجال وزارة الداخلية، خاصة ضباط «القسم المخصوص» وألمستشارين القانونيين، كما ستلحظ الطبيعة الفاسدة لعدد من «باشوات» هذه الوزارة، وستنتهي إلى نفوذ شركة برامونت الترية، ومتابرتها في «النصال» من أجل عرض الفيلم، وإصرارها على إغراق السوق بنسخة التي استهلك منها ١٢ نسخة في الفترة من ١٩٤٠ إلى ١٩٦٤، عندما منع الفيلم تطبيقاً لقرارات مكتب مقاطعة أسرائيل. وجدير بالذكر أن «شمدون ودليلة» كان أحد الأفلام القليلة التي تم بجلتها إلى

«المسكين بخطوط اللعبة» كبار المسؤولين بوزارة الداخلية، فتطالب وكيل وزارة الداخلية بإعادة فحص الفيلم، وسرعان ما يستجيب وكيل الوزارة، ولكنه بدلاً من أن يعيد الفيلم إلى إدارة الرقابة لمشاهدته مرة أخرى، يكلف المستشار القانوني لإدارة المطبوعات الذي يكتب تقريراً عن الفيلم.. وينفذ المستشار المأمورية، ويكتب في تقريره عبارات من نوع «وحيث أن قصة هذا الفيلم قصة تاريخية معروفة، وليس فيها ما يمس مصر أو موقفها من الصهيونية، وحيث أنه لم ترد في هذا الفيلم أي عبارات عن اليهود أو الوطن القومي لهم.. وحيث أن الفرقة الإيطالية التي استقدمتها الحكومة المصرية هذا العام قد مثلت أوبرا شمشون ودليلة».. وهذا يمثل اتجاه المسؤولين في مصر من رغبة في السماح بعرض مثل هذه القصة: نصرح بعرض ذلك الفيلم بعد حذف العبارات الواردة عن مصر».

والحق أن هذا التقرير المتناقض، والمتكلف في سذاجته، يثير أكثر من علامه استفهام، خاصة وأن كاتبه هو الدكتور جمال العطيفي، وزير ثقافة أنور السادات بعد ربع قرن، والذي كان أحد وكلاء النياية المسئولين عن تكيف التهم للمفكرين الوطنيين اليساريين خلال الضربات التي وجهت لهم في أوائل الأربعينيات، والذي كان ليدي وان يكون ملهاً باتجاهات الشركة المنتجة، والتي تستسيطر عليها رؤوس الأموال اليهودية، كما كان من المؤكد أن يكون على دراية بـ «بنزوات سيسيل دي ميل الصهيونية»، والتي لم تكن مجهولة في مصر حينذاك، لذلك لا يمكن أن يكون الأمر مجرد مشاهدة حسنة النية، تقترب من الجهل، لفيلم نشرت الصحف أخبار منه في العديد من الدول العربية.. أما عن التقرير نفسه فلملك تلاحظ ذلك التناقض في قوله ليس فيه ما يمس مصر» مع المطالبة بـ «حذف» العبارات الواردة عن مصر».. ولعل تحس برغبة في التناضل من المسؤولية عندما يقول بأن عرض مثل هذا الفيلم «يمثل اتجاه المسؤولين في



إلى مصر في إحدى دورات مهرجان القاهرة السينمائي الأول، خاصة عندما اعتلت منصة الاستقبال وتحدث الكراامة الوطنية للجميع وهي تلوح بيدها قائلة «شالووم... شالووم».

أما عن «دكتور زيفاجو» الذي أخرجه دافيد لين، فإن الشركة، بعد أن رفض عرض الفيلم في العام ١٩٦٦، قدّمت النظيم تلو التظلم، ثم، في عام ١٩٧٢، بعد أن طرد السيدات الخبراء السوفيت، وجدت الشركة أن وقت الحركة قد حان، فتقدمت، من خلال وكيل لها، هو المخرج التلفزيوني محمد سالم بطلب عرض الفيلم.. حيث تمت الموافقة بالفعل.

التصوير داخل مصر

تعد الصحفات التي كتبتها اعتدال ممتاز تحت عنوان «أفلام التصوير الخارجي» والتي تتعرض للأفلام ذات الانتاج المشترك، بين مصر وإحدى الشركات الأجنبية، أو المصورة داخل حدود الوطن، من إنتاج أجنبى، من أكثر الصحفات صدقًا، وإن كانت منأشدها إيلاماً أيضاً.

تعطينا الكاتبة نماذج من المشاهد التي تصورنا ناخن العرب، بامتنانها ما يعده امتنان، وتمتننا بالاسعة والافتراء، وهي أفلام، وبالمقارنة، نساهم في إنتاجها، فمثلاً في فيلم «الجماعة» يتضح مثل أجنبى يوشأح الرجل العربي المعروف ويضع العقال على رأسه واللباب في فمه ويمشي على يديه ورجلية لتمتنع ظهره امرأة تسوق سوق الخير، وإذا كانت أفلام مثل «أبو الهول الزجاجي» أو «القاهرة» «المؤمرة»، والتي ساهمنا في إنتاجها؟ تقدم المجتمع المصري على أنه أية في الجهل والتخلف، تسيطر عليه عصابة متخصصة في القتل والسرقة، فإن ثمة أفلاماً أخرى، قدّمت لها التسهيلات لكي تصور داخل مصر، ولكن تقدم مضامين سياسية معادية لنا، في إطار مالية مبهرة، تجعلها أشد تأثيراً، وخطورة،

اللغة العربية، لكي يستمتع به من لا يعرف الانجليزية، ومن لا يعرف قراءة الترجمة العربية!.

كليوباترا .. و دكتور زيفاجو

تستعرض الكاتبة المزيد من الملامسات التي أحاطت بمنع أفلام أجنبية عديدة، وإذا كانت المسألة، بالنسبة للأفلام التي منعت لأسباب أخلاقية، تتعلق بالجنس والعرق، تنتهي بقرار المنع، فإن الأمر يختلف تماماً بالنسبة للأفلام التي ت تعرض للمنع لأسباب سياسية، فالشركات المنتجة لأفلام مثل «كليوباترا» و«دكتور زيفاجو» وكلاؤها في مصر، يخوضون المعارك من أجل عرض أفلامهم، والتي تتضمن مواقف وأراء سياسية، مما يؤكد أن المسألة لا تتعلق بالكسب المادي الذي تحرض عليه هذه الشركات، ولكن، في محل الأول، تهدف إلى نشر وتدسيم الفكر السياسي الذي تروج له هذه الشركات، وهو الأمر الذي لا تختلف له مولدة الكتاب على الرغم من أن صفاتهما تتنطبق به.

تبدي الرقيبة السابقة تناطيفها، إن لم يكن إيجابها، بمثل هذه الأفلام «نظراً لارتفاع مستواها الفنى»، وهي، بعد أن ترشى مثل هذه الأفلام تعبّر عن سرورها المؤسف بتحقيق «إحدى أمنياتي الرقايبة»، بعرض «كليوباترا» عام ١٩٧٩ على الرغم من أنها - مشكورة تورد تصريحًا مستفيزاً لاليزابيث تايلور، بطلة الفيلم المعروفة بولائها لإسرائيل، تقول فيه لمحرر إحدى المجالات الأجنبية «ذات مرة منعني ناصر من الدخول إلى مصر لأنني يهودية، ولكن فحشاء سمع لى بالدخول، إنلن الضحك أن أكون أول ملكة يهودية لمصر».

ولم تذكر الكاتبة شيئاً عن طريقة الاستدعاء الهيئة التي عاملت بها اليزابيث تايلور الجمهور عندما حضرت

طريق الحقائب الدبلوماسية .. وهذا تشير الكاتبة شكوكاً جديرة بأن تؤخذأخذ الجد لها ما يبررها - حول هدف بعض الشركات الأجنبية من التصوير في أماكن معينة، خاصة بعد أن تقدمت إحدى هذه الشركات، بعد النكسة، بطلب تصوير دمل حلوان ورمل المعادن ورمل دهشور، وهي الأماكن التي كانت القوات المسلحة المصرية تقوم فيها ببناء نفسها وتجرى على أرضها تدريباتها، وما يدعم شكوك الكاتبة ما تتبنته من انتزاع الرقابة للصاغين ببعض الشركات الأجنبية من حداثة وكفاءة وتعقيد آلات التصوير التي يستخدمونها .. إن هذه الشكوك، مرة أخرى، ومن خلال معايشة الكاتبة للتجربة، جديرة بأن تجعلنا ندرك أن السينما، عند الشركات التي تهتم بنا، يقصدنا وأرضنا وعلمنا، ليست مجرد صناعة وفن وتجارة، ولكنها سياسة .. وأنشأء أخرى.

الأفلام المصرية والذاكرة المفقودة

يتضمن الكتاب الذي يقع في ٢٥٠ صفحة من القطع الكبير تسعه فصول عنوانها كالتالي: مقص الرقيب وفيلم شمشون ودلالة - الرقابة في مصر الحديثة - أفلام ممتازة وكيف أن ضغوطا مختلفة أثرت على ظهورها أمام المشاهد المصري - موقف الرقابة من الأفلام غير الممتازة - المؤسسة المصرية العامة مالها وما عليها - كيف قاومت المؤسسات الفنية بوزارة الثقافة القوانين الرقابية - الرقابة ووسائل الإعلام - الرقابة والموقف من الدين - الرقابة بلندن وباديء.

وربما كان من الأفضل أن يقسم الكتاب تقسيمة تختلف عن التقسيمة التي ظهر بها، ذلك أن مادة فصوله تتداخل مع بعضها، لكن المأخذ الأهم، يتمثل في غلبة الاهتمام بالمشاكل التي أثارتها الأفلام الأجنبية على حساب الاهتمام بالأفلام

وتعطي الكاتبة مثلين من هذه النوعية «الوصايا العشر» لسيسيلى دي ميل - مرة أخرى دي ميل - «الخرطوم» الذى آخرجه بازيل ديرون. فى الفيلم الأول قدم سلاح الفرسان المصرى التسهيلات الازمة من جنود وسلاح وخيل ليقوموا بتمثيل مشاهد طرد وسلح وقتل اليهود - ترجمة لما جاء في سفر الخروج - فاصفح الفيلم وثيقة دامفة ت يريد أن تثبت للعالم أن المصريين يمكنون الكراهية لليهود منذ الأزل، وبذلك يسأها الفيلم، والذي ساعدهنا فيه، فى الإتجار الكاذب بين الإنسان المصرى، مجبول على العنصرية. أما «الخرطوم» الذى يمجد البطولات الانجليزية الزائفة على حساب الشعبين المصرى والسودانى، فإنه يستعين بالمصريين فى تفخيم أدوار «محطة الكرامة والعزيمة» على حد تعبير الكاتبة التى تواصل «بالنسبة للمصريين لم يظهر منهم سوى المساوى؛ فمظاهرهم مزر، وصبرهم على احتمال المشاق فى الصحراء قليل يعكس أبناء الانجليز. وقام أحد المصريين أثناء حصار الخرطوم بسرقة الغلال وبيعها فأعدمه جوردون .. وبالنسبة لشعب السودان، فقد أظهره الفيلم بمظهر الراغب فىبقاء الحاكم الانجليزى فى بلده بل كان يستمد من شخص جوردون روح الصبر والثبات ويسقيه بالحفاوة والرجاء فى كل مكان، أما اتباع المهدى فهم قوم متغصبون لا رحمة عندهم ويسيرون سيراً أعمى وراء خرافات المهدى».

ولن استرسل فى متابعة التفاصيل القاسية التى أوردتها الكاتبة، شفقة بنا جميعا، لهم أن الكاتبة وهى تؤكد عن حق أن الدولارات التى دخلت الخزانة المصرية، منها كان جحيمها، لا تساوى الخسارة الوطنية التى لحقت بمصر من جراء تصوير مثل هذين الفيلمين على أرضها، تكشف النقاب عن أن شركات الإنتاج الأجنبية تتسلل للتصوير داخل البلاد عن طريق أجهزة حكومية - غير الرقابة - مثل وزارة السياحة وهيئة السينما، وأن الأشرطة المصورة تهرب للخارج دون أن تمر على الرقابة - عن

الآخر» لفالب شعبت .. فهذه الأفلام، التي شاهدتها الجمهور لاحقاً، ظلت حبيسة علىها الصفيح سنوات طويلة، وعرض بعضها بعد حذف العديد من مشاهد، وعرض البعض الآخر في جو عدائى خانق من قبل السلطة والأفلام التابعة لها، وقد وصف وكيل وزارة الثقافة، حسن عبد المنعم، وهو أحد أعضاء مجلس الرقابة، في مقال له بمجلة السينما والمسرح -أبريل ١٩٧٤- تحت عنوان «أفلام متعددة.. لماذا؟» إن الأفلام «العصافور» و«زائر الفجر»، و«التلاقي» تقدم صورة شائنة حرمت حرصاً على تشويه وجه الحياة في المجتمع المصري بصورة لا يُنظر لها.. أما «الظلال في الجانب الآخر» فقد نشرت جريدة الجمهورية القاهرية في ١٩٧٥-٥-٨ خبراً يقول «الظلال في الجانب الآخر الذي أنتجه جماعة السينما الجديدة، صدر قرار وزير الثقافة -يوسف السباعي أيامها- بعدم عرضه أو توزيعه في الداخل أو الخارج».

ما الذي حدث بالضبط في كواليس الرقابة مع هذه الأفلام، ولماذا لم تهتم بها الرقيبة السابقة كما اهتمت بباراز دفاعها المشكور عن فيلم «ميرامار» لـ«الكمال الشيخ». هل أرادت الكاتبة أن تحافظ على الصورة ناصعة لرقابة السبعينيات فأهملت مجرد ذكر أسماء هذه الأفلام التي كان اضطهادها جريمة في حق حرية التعبير؟

عود على بدء

في الوقت الذي أفردت فيه الكاتبة ثلاثين صفحة «لرقة بلندن وباريسب» لم تخصص أكثر من خمس صفحات لتأريخ «الرقابة في مصر الحديثة» وهي صفحات ثلاثة مكتوبة بعجلة شديدة؛ تفتقر إلى الكثير من المعلومات الجوهرية، التي بدونها يبدو الكتاب فاقداً لجزء أساسي من الذكرة. تبدأ المؤلفة تأريخها العام لنشأة الرقابة في مصر بالخطاب الدوري الذي كان يوجهه «كلوت بك» إلى الفنصليات

المصرية، فالرقيبة -لسبي ما- تحاصلت الخوض في ملابسات منه للأفلام المصرية وبالتحديد تلك التي أثارت مناقشات وخلافات سياسية.

ركزت المؤلفة ذاكرتها في تجاربها التي وقفت فيها ضد الأفلام «الهابطة فنياً» والتي تستعين بالعربي والجنس لتحقيق أهداف تجارية .. والحق أن أحدها لا يستطيع أن يدافع عن الأفلام التي حاولت منعها سابقاً ولا تزال تهاجمها حالياً، خاصة تلك التي أنتجها القطاع العام، ولم يكن يليق به أن يفعل، مثل قصر الشوق، والناس اللي جوة، وسارق العحفظة، ورضا بوند، وسكتريش ماما، وأصبح زواج في العالم، وسوق الغريم وزوجة غيورة جداً .. هذا على سبيل المثال لا الحصر.

ومن الواضح أن الرقيبة السابقة تعرضت لانتقادات شديدة في صدامها مع القطاع العام، المتعمد بنفوذه كبير، بصفته هيئة تتبع وتتمثل الدولة .. وقد دفعتها هذه المتابعة، والتي تحدثت عنها بالتفصيل، إلى إصدار الحكم التالي «إن القطاع العام في السينما والمسرح هو المستنول في رأيي عما أصاب السينما والمسرح من انحدار في السنوات الأخيرة».

وهذا الحكم القاسي، الذي يشوّه بعض الظل، يتجاهل ذلك الطابور من الأفلام الجادة التي تقدمها القطاع العام: الوسطجي، والحرام، ولبل وقضبان، والزوجة الثانية، والأرارة، والمومياء، والمثلث والكلاب، والقاهرة ٢، والرجل الذي فقد ظله، وبومبيات نائب في الأرياف.. هذا على سبيل المثال لا الحصر .. ولا يعني كتابة أسماء هذه الأفلام دفاعاً مطلقاً عن محظوظ انتاج القطاع العام، ولكن يعني التحفظ على حكم الكاتبة -الجامع المانع- الذي يريد إعدام تجربة لم تكن السليميات هي سمتها الوحيدة. تجاهلت الرقيبة -اعتتقد متعمدة- أفلاماً كان يليق بها أن تحدثنا عنها، فلا يمكن أن تكون قد بهتت في ذاكرتها، مثل «العصافور» لـ«يوسف شاهين» و«زائر الفجر» لمدحوش شكري و«التلاقي» لمصباحي شقيق و«الظلال في الجانب

المعيرة عن القوى الحاكمة والمطالبة بثبيت الأوضاع، وصارت مطالبة بأن تنسحب مع أبطالها في عالم وهمية أكثر من أن تكون واقعية.

هناك .. وهنا

ولو أن المؤلفة قارنت بين تكوين الرقابة في الغرب «إنجلترا وفرنسا» وتكوين الرقابة في مصر، لكانت قد استطاعت أن تحلل لنا آليات اتخاذ القرار هناك وهنا. وعلى الرغم من أنها لم تفعل، إلا أن زياراتهما للدولتين، ودراستها مما يدور هناك، والعلومات التي أورتها، على طول الكتاب، حول الرقابة في مصر، تعطينا فكرة، بل وتفسر لنا، أجواء الحرية الليبرالية المتوفرة هناك، والأجواء الخانقة المتفضية هنا.

عندما زارت الكاتبة لندن عام ١٩٦٩ كان يعقد «مؤتمر قانون الآداب المنشورة» برئاسة رئيس مجلس الآداب والفنون ولفت نظرها أن المشاركون في المؤتمر لا علاقة بينهم وبين الحكومة، فهم يمثلون هيئات لها شانتها في المجتمع، وتعبر عن قطاعات المعلميين والشباب وأساتذة الجامعات والفنانين والطلبة والاحزاب .. وبعد أن تقرر، في نهاية المؤتمر، أن تلغى البقية الباقية من القوانين التي تعاقب على نشر أو تقديم أو عرض الأعمال الفنية المنشورة وكذلك الغاء الرقابة بالمحاكم على هذه الأعمال، أصبح لزاماً على وزير الداخلية الانجليزي، أن يتخذ الإجراءات البرلمانية والتشريعية لتنفيذ هذا القرار ».

ولعلك تلاحظ مدى تنوع واتساع القوى المشاركة في اتخاذ القرار، وهي قوى لها وزنها أصلًا في المجتمع وعلى الخريطة السياسية .. والأهم أن قرارها يلزم وزير الداخلية أو وزير الداخلية نفسه - باتخاذ إجراءات تنفيذه.

وفي فرنسا ستملمس انعكاس القوى المتواجدة في الواقع على تكوين لجنة الرقابة التي تضم ٢٥ شخصاً - ٧ موظفين

الأجنبية وفرق التمثيل، بناء على أوامر محمد على، ينظم فيه العلاقة بين الفنانين والجمهور، بعدما تكررت الاشتباكات، داخل السارح، بين التفرجين والممثلين .. ويلزم الخطاب فرق التمثيل بضرورةاحترام الآداب العامة كما يلزم الجمهور بمراعاة آداب المشاهدة.

وتشير الكاتبة إلى انتشار العروض المسرحية في عهد اسماعيل الذي شهد أول ضربة توجيه لفرقة مسرحية عندما أصدر اسماعيل ديكيريتو بغلق مسرح «يعقوب صنوع».

وبعد احتلال بريطانيا لمصر صدرت لائحة المطبوعات التي نظمت العلاقة بين الصحف والمجتمع والدولة في إطار سياسة اللورد كرومر التي أزدانت شراستها مرتبين: مرة بعد حادثة دنشواي، والأخرى مع اندلاع الحرب العالمية الأولى وإعلان الأحكام العرفية. ففي العام ١٩١٤ صدرت لائحة للمطبوعات والأفلام، وأنشئت إدارة خاصة لتابعة تطبيق بنود

اللائحة، تتبع وزارة الداخلية ويتوهلاها أجانب يراعون بالطبع مصالح الأنجلترا وحلفائهم .. وتقفز الكاتبة، من بداية الحرب العالمية الأولى إلى ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تغير النظام وتغيرت بالضرورة الكثير من الأوضاع الرقابية ..

وهذه القفزة الواسعة تتجاهل مساحة زمنية تربو على الأربعين عاماً - أي أكثر من نصف عمر السينما المصرية - اضطهدت فيها أفلام هامة، تعرض لها الناقد سمير فريد في دراسته عن «الرقابة بهذا العدد من» أدب ونقد ». وشهدت صدور أخطر القوانين الرقابية عام ١٩٤٧.

إن الرقابة السابقة تشكو من ضعف مستوى الفيلم المصري، ولكن، لو كانت قد نظرت إلى القوانين الرقابية خاصة قانون ١٩٤٧، ولو أنها أنشئت ذاكرتها بالأفلام التي طعنها مقص الرقيب، لنظرت بشفقة إلى هذه السينما «الضحية»، التي عاشت طفولتها وصباها وشبابها في جو قاتم من إلراه الفكري، محاطة بالتواهي والمحاذير والمتوعات، وبدت مضطرة، لعنف سطوة الرقابة

المتعلقة، المذعورة من الكلمة أو المفتة، تؤكد في إحدى دلالتها العميقية، أن الشعب لم يكن، برأي مفهوم، قائداً للدولة، على أي مستوى، ولا حتى شريكاً مصرياً في القيادة .. وهذه الدلالة تستطيع أن تستخلصها، من خلال قراءة مغزى مذكرات رقيبة لمدة ٢٠ عاماً، وإن كانت الكاتبة لم تتنبه لها .. وتستطيع أن تتأكد منها، مرة ثانية، عندما تقارن بين تكوين الرقابة في مصر، وتكونين اللجان الرقابية في إنجلترا أو فرنسا.

أخيراً، إذا كنت ت يريد أن تستشرف الأوضاع المستقبلية للرقابة، بناء على الأوضاع الحالية، فيمكنك أن تدرك، بعد هذه الرحلة، أن المستقبل الأفضل، المأمول، مرهون بان يصبح للقطامات الشعبية حضور حقيقي على الخريطة السياسية، ووجود ما في مطبخ مناعة القرآن، ويومها، فقط، لن يتكرر المشهدان المؤلان اللذان حدثا مؤخراً .. الأول لعدد من الفنانين، بينهم معالي زايد ويحيى الفخراني والمصور محمود عبد السميع؛ يقفون كمتهمنين أمام محقق بنيابة الأداب، بعد بلاغ من ضابط بوليس لـ«ستجوهم» على نحو مهين، عن «الفعل الفاضح» الذي قاموا به في فيلم «الحب قصة أخيرة» البالغ الرقى، الذي أخرجه رأفت اليه .. والمشهد الثاني لوزير الثقافة وهو يتقدّم، ممتلاً، نحو وزير الدفاع، بعد مشاهدة فيلم «البريء» الصادق والشجاع، مستفسراً سياسته، إذا ما كان سيسمع ويوافق، مشكوراً، على عرض الفيلم.

رسمين - ٧ من ممثلى مهنة السينما - ٨ من علماء الاجتماع وعلماء النفس والقضاة والأطباء والدرسين والاتحاد الوطنى لجمعيات الأسر واللجنة العليا للشباب وجمعية العمد بفرنسا .. وجدير بالذكر، برغم هذا التشكيل الديمقراطي - أن جمعية «مؤلفي الأفلام» و«الجمعية الفرنسية لنقاد السينما» رفضتا المشاركة في الرقابة، ذلك أنهما توقيعاً أن يلتزم بعض أعضاء هذه اللجنة «بالنظرة البوليسية» للأعمال الفنية، وبالتالي فإنهم، منذ البداية، لن تورطاً نفسها في الرقابة.

أما في مصر، ومن خلال الكتاب، لن تشعر بتواجد أية قوى شعبية داخل الرقابة، لا نقابات أو اتحادات أو أحزاب، فالرقابة منذ نشأتها حتى الآن، حكومية خاصة تهيمن عليها، في البداية، وزارة الداخلية والقصر الملكي والحاكم العسكري البريطاني، وعندما تأتي الثورة ويتغير النظام، ويفنى قانون ١٩٤٧ وتحل مكانه لائحة ١٩٥٥ التي لا تحتوى إلا على بنود عامة، لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، والتي تعطى للفنان هامشاً واسعاً للتعبير عن أفكاره، تجد أن الرقابة تتظل حكومية .. حقاً ستطالعك أسماء بعض الوجوه الفكرية في مجلس الرقابة، ولكن، في المواقف الحاسمة، يظهر في مقدمة الصورة كبار المسؤولين في الاتحاد الاشتراكي الحكومي .. بل وقد يتدخل رئيس الجمهورية نفسه، ليصرح بعراض فيلم «شيء من الخوف» ١٩٦٩ الذي أخرجه حسين كمال عن رواية لثروت أباظة.

إن مسيرة الرقابة السينمائية

محاولة لأحد رواد الفكر الاشتراكي في السينما المصرية -

« نص سينمائي مجهول لعصام الدين حفني ناصف » :

تضديرة حمقاء

د. محمد كامل القليوبى

تتناول عن طرح فكرة هامة عن علاقة الجماهير الشعبية بالبيوروجوازية المصرية في ذلك الوقت، إن ذلك الجانب في تجربة عصام الدين حفني ناصف في السينما يعطي تموزجاً فريداً بين الكتاب والمثقفين في هذه الفترة المبكرة التي اعتبرت فيها السينما مجالاً ابتعداً عنه الكتاب والمثقفون لفترة طويلة، فمنذ ظهور أول فيلم روائي طوبي في مصر وهو فيلم «ليلي» من إخراج استيفان روسستي ووداد عرفي في ١٧ نوفمبر عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٤٠ عندما قدم عصام الدين حفني ناصف محاولته هذه، لم يظهر أي فيلم مأخوذ من نص أنسى باستثناء فيلم «زيد» المأخوذ عن قصة محمد حسين هيكل عام ١٩٢٠، ولم يحاول أي كاتب مثقف أن يكتب مباشرة للسينما، ولم يتجه أي مثقف تقدمي للعمل في السينما باستثناء كمال سليم الذي بدأ يكتب مقالات عن الدعاية والسينما في

النص الذي تقدم له ليس مجرد وثيقة نادرة في السينما المصرية فحسب وإنما أيضاً وثيقة نادرة في الفكر الاشتراكي المصري، فهو أول محاولة لفكر اشتراكي بارز للعمل في السينما المصرية لكتابية قصة سينمائية لم تسمع الجهات المسئولة في ستوديو مصر بإنتاجها، وهذا النص المجهول لعصام الدين حفني ناصف يضع أيدينا على الطريقة التي نظر بها أحد رواد الفكر الاشتراكي في مصر وأول مفكر اشتراكي بارز يتوجه إلى السينما بعد تاريخ طويل من النشاط الفكري والثورى، والذي يعود تاريخه إلى خمسة وأربعين عاماً مضت، يوضح كيف حاول أحد رواد الفكر الاشتراكي في مصر أن يعبر عن أفكاره من خلال السينما كإذاعة اتصال جماهيرية شعبية ليقدم أفكاره خلالها، بصورة قد تبدو مبسطة إلى حد ما وتخلى بدرجات أو بأخرى عن الطموح الثقافي والفنى لهذا الجيل ولكنها لا

للعمل في السينما قانون الإنتاج وشروط سوق التوزيع ومواصفات السينما المصرية الجاهزة كما هو الحال في التزامه القانوني بالعمل السياسي القانوني العلني أيضاً، طامحاً في نفس الوقت إلى استخدام السينما باعتبارها أكثر وسائل الاتصال الجماهيري، ذيوعاً وانتشاراً في عصرنا يقدم مفاهيمه من خلالها ملتزمًا

بمواصفاتها التي استقرت في هذه الفترة على نطء شبه جاهز تقريراً، فالشريير في قصة عصام هو نفس شرير السينما المصرية التقليدي الذي لا يتورع عن عمل أي شيء ولكنه يتخذ هنا شخصية القاطعى الشرى، وهو لا يمس شرور هذا الواقعى من ناحية وضعه الطبى ولكن من ناحية الشر الكامن فى نفسه الذى يحركه بشكل غرائزى على الأغلب كوارث متلاط وزثر نساء ، بينما على العكس من ذلك ترى والده الإقطاعى الطيب وشقيقه الوارث العاقل دون أن يتناولهما بالنقد ، فمثير نقد الاقطاعيين فى هذا الفيلم ليس نهفهم واستغلالهم لل فلاحين ولكن الشرور الكامنة داخلهم والتى جبلوا عليها بعيداً عن وضعهم الطبى نفسه ، والذى لا يصبح أساساً لنصر فائهم وإنما عاملاً مساعدًا فحسب على ممارسة سلوكيات شريرة ، فهمان الأخ الكبير نراه منذ البداية لا يتورع عن مغازلة أرملاه المتوفى ثم يقصد إلى المسجد بمشاركة ليصلى إلى جوار والده ، ويتأمر من أخيه خالد ليروث والدهما ، ويرشو كاتب الزراعة لكتاب المبایعات اللازم ، ويهمل في العناية بوالده ليتركه يموت . (وار) كان عصام الدين حفني ناصف لا يترك هذه الفرصة تمر دون أن ينتقد عدم ثقة الفلاحين بالطب واستعانتهم بالمشابع لقراءة الأوردة بحجة أن الله هو الشافى وليس للطب ضرورة في العلاج) ويعكف على اللهو والسكر والمقامرة ، ويتأثر من الدوار في القرية مركزاً لشهواته ، ويصادق راقصة خليعة ، ويودي بسانقه إلى السجن فداء لنزوة الراقصة في قيادة السيارة التي انتهت بقتل إحدى الفلاحات ، ولا يتورع عن إقامة علاقة مع زوجة السائق بعد أن يضفط عليهما

مجلة "القمر" عام ١٩٢٤ حتى أتيح له أن ينفذ فيلم العزيمة عام ١٩٣٩ ، ولكن كمال سليم نفسه لم يكن كاتباً وإنما كان على الأصح سينمائياً مثقفاً فحسب ، ولم يعرف قبل عصام الدين حفني ناصف كاتباً أنا وزن هام وأحمد رواد الفكر الاشتراكي يتجه إلى الكتابة لليس فيما مباشرة كما فعل .

والواقع أن عصام الدين حفني ناصف كان محارباً على كل الجهات وكان مثقفاً من طراز رفيع يسعى بشكل مستمر ويدرب لأيعرف الكل لأن يضع أفكاره النظرية موضع التطبيق في جميع المجالات تقريباً بما في ذلك مجال السينما كما اكتشفنا مؤخراً خلال هذه المحاولة التي لم يقدر لها أن تتم .

وعلى الرغم من معرفتنا بكتب عصام الدين حفني ناصف وبأعماله الفكرية والأدبية وترجماته المختلفة ، إلا أن محاوته للعمل بالسينما ظلت مجهولة تماماً ، ولم يعرف أحد شيئاً عنها إلى أن عثرت السيدة الفاضلة زوجته التي وأصلت بإصرار نشر أعماله زوجها وإعادة طبعها بعد وفاته على هذه المحاولة بين أوراقه الخاصة وقدمتها للصديق الكاتب والناشر معد الفيشاوي الذى قام بنشر وإعادة نشر عدد من أعمال عصام الدين الذى قدّمها بدوره لكاتب المقال ليقوم بدراستها .

والواقع أن أول سمة تلمحها في القصة السينمائية "تضحيه حمقاء" التي قدمها عصام الدين حفني ناصف إلى استوديو مصر ليقوم بإنتاجها ، أنها تختلف كثيراً سواء من حيث البناء الذى يستخدمه لقصته أو الأفكار التى يثيرها عن روايته الأدبية "عاصفة فوق مصر" في بينما تبدو روايته "عاصفة فوق مصر" وهى تطرح محاولة للنجاة فى إطار الرواية المصرية بتوجيه صيحة مدوية تجاه الأقطاع والظلم الطبى ، تحاول قصته السينمائية أن تقدم فكرة تقدمية فى إطار السينما السائدة دون أن تحاول كثيراً تجاوز مواصفاتها ، ويبين أن عصام الدين حفني كان يراعى أيضاً وهو يتجه

ويبدو أن عصام الدين حفني ناصف كان يحاول أن يسير في أول وأخر محاولة له في السينما في هذا الاتجاه ، فطوال الوقت يحرص على أن يستخدم السينما لإبراز الإنجازات الحضارية التي تمت في هذه الفترة بنوع من الفخر القومي ، قطار الدبزل والمصنوع الأسمى والمصنوع السكر وأعدة اللالسيك بل وحتى الحديثة اليابانية في حلوان والرصد ، وهي إنجازات كانت تصب في هذه الفترة في اتجاه متقدم وتؤكّد على إمكانية تطور المصريين بالاعتماد على أنفسهم في تصميم مصر والهبوط بها دون الاستعانة بالأجانب عموماً والمستعمرين البريطانيين بشكل خاص ، وتدعم إلى نوع من الاعتزاز القومي مقابل الاحساس بالدولية والهوا الذي كان الاستعمار الانجليزي والجاليات الأجنبية في مصر يحاولون فرضه على الشعب المصري . وبظهور حصاد في قصته السينمائية بالامتثال لشروط السينما المصرية ومواصفاتها بعرض الرقصن والفناء وباتخاذ الكارييه مسرحاً لأحد مشاهد قصته السينمائية كما هو الحال في السينما المصرية عادة ، ولكنه يتخذ من ذلك وسيلة لغسل التفاصيل الطيبي في مصر ، ففي حفل زفاف همام وأثناء الغناء والرقص يقارن الفلاحون بين هذا الشراء والإسراف وبين الفقر المدقع الذي يعيشون فيه ، وعقب مشهد الكارييه يقودنا عصام مباشرة إلى جريمة قتل أحدي الفلاحات على يد صديقة همام الراقصة المستهترة وهي تقدّم سيارة همام ، وعلى الجانب الآخر شاهد الفلاحين وهو يتجمّعون حول الدوار للانتقام لقتل الفلاحة ، فهم ليسوا مجرد كم سلبي ولكنهم قوة قادرة على التحرك والانتقام واتخاذ موقف إيجابي ، ولعل كتابة عصام الدين حفني ناصف لهذا المشهد هي أول محاولة لتصوير ذلك في السينما المصرية ، ويبدو أن عصام الدين حفني ناصف قد أراد التركيز على أحد خطوط الفيلم باختيار عنوان الفيلم "تضحيّة حمّاء" لإبرازه بشكل خاص من بين الخطوط الدرامية المتعددة لقصته ،

وبيتها عندما لا تجد ثمن الدواء لابتتها المرضية . وهكذا لم يترك المؤلف رذيلة إلا ونسبها لهذا الإقطاعي نتيجة لطبعه الشرير وليس كثافة لتجهيزه لوضعه الاجتماعي . وفيما عدا ذلك تجد بقية أفراد الأسرة مجموعة من الأخبار والرسائل بطبعهم أيضاً ، وهم يلاقون المتابعة مثلهم في ذلك مثل الآخرين بسبب الشر الكامن في نفس شقيقهم الأكبر ، فالاخت الكبرى فاطمة شخص بزوجها نتيجة لفهم سائد عند نساء الريف وهو أنهن يخشين جور الزوج ويرين أن (الأخ تلقاه وقت الزنقة) بينما تمانى الاخت الصغرى كوش من مصائب أخيها الذي يحررها من التعليم دون أن تنفل أن حل مشكلتها أساساً ستجده لدى أحد أفراد البورجوازية القومية الصاعدة وهو فائق أفندي الذي يتجه إلى المشروع الحر عوضاً عن العمل في الحكومة التي يتم تعينها فيها بالحسوبية ، وعوضاً عن العمل في الشركات التي تعطى فرصة العمل للأجانب لأنهم يجيدون التحدث بلغات أجنبية . ولعل عصام الدين حفني ناصف كان متاثراً بفيلم "المزينة" لكمال سليم الذي عرض عام ١٩٣٩ أي قبل أن يقدم عصام قصته إلى نفس المؤسسة الافتتاحية التي قامت بـ"بانج" (الزنقة) وهي استوديو مصر بقليل من عام . بفيلم "المزينة" أيضاً يبحث عن حل فوري لمشكلة بطله بـ"بانج" في المشروع الحر متجاهلاً تماماً البحث عن حل جماعي ، وهي على أية حال أقصى الحدود التي وصل إليها اتجاه الواقعية الاجتماعية في السينما المصرية حتى ذلك الوقت ولم يتجاوزها سوى كامل التلمساني في فيلم "السوق السوداء" بعد ذلك بثلاثة أعوام عام ١٩٤٢ ، كما أن فكرة توجيه الشباب المصري إلى المشروع الحر كانت استجابة في هذه الفترة لدعوة البورجوازية القومية الصاعدة حينئذ ، والتي كان يقلّها كثيراً اندفاع الأجانب وحدهم في ميدان التجارة والصناعة بينما كانت تسعى جاهدة لإزاحة النفوذ الأجنبي عن هذه المجالات لإطلاق يدها وهيمنتها عليها وإحلال رؤوس أموال مصرية محلها .

الحرب التي مات فيها هذا الياباني الأحمق هي حرب استعمارية .. فلستنا نعرف في تاريخ اليابان الحديث أنها اشتغلت في حرب تقاعية فإذا افترضنا أن الحرب التي ورد ذكرها هي حملة اليابان على الصين كان ذلك الجندي قد مات في حالة الاعتداء على شعب مسكين سيء الأحوال ... أجل يجب أن يحب الإنسان وطنه ولكنه لا يجب أن يكره أوطان الآخرين، وليس من الوطنية الحق أن يموت الإنسان في حرب لا يستفيد منها الطريقة مخصوصة من تجارة الأسلحة وكبار الرأسماليين وإنما الوطنية القاعدة أن يقدم المرء كلة الشعب. وهكذا وكما يصف عصام هذه الوطنية بالحماقة ورغم سموها الظاهري الذي يخفى شذوذها وتناقضها شديداً وراء هذه القاعدة المقدسة ، يصف أيضاً الامتثال الطيفي والخضوع للسادة الذي تحول أيضاً إلى قاعدة مقدسة في عهد الانقطاع في مصر بالحماقة والغباء .. ويكتسر فيلمه لكشف ذلك متحابلاً على الوسيط المستخدم نفسه ومحاولاً تجاوز السينما السائدة بمواصفاتها الراهنة وأنماطها الثابتة من داخلها رغم الشكل الظاهري لفيلمه الذي يبدو كما لو كان خصوصاً لهذه السينما في عدد من أجزاءه ، فلم يكن عصام الدين حقني ناصف ليستكشف لحظة أن يخوض أي مجال ليحقق أفكاره ، وكان أول مثقف مصرى ذي وزن كبير يتجه إلى السينما مباشرة محاولاً استخدامها لتنزيل آثاره ومدركاً في الوقت نفسه للتنازلات التي يتضمنها أن يناور في مواجهتها ، ولكن كان عليه أن يفشل في تحقيق مشروعه كما فشل من قبل في إقامة المنظمات والأحزاب الاشتراكية ، فحيث لم تسعفه الأطر القانونية والشرعية لإقامة هذه الأحزاب وقطفت البورجوازية لخطورتها ومنعها بالقوة حيناً وبالتأثير حيناً آخر ، لم تسعفه أيضاً محاولاته الالتزام بمواصفات وقوانين الإنتاج والتوزيع في السينما المصرية السائدة وتبنته لخطورة ما يحاول أن يطرحه داخلها .. ولم تكن بحاجة في هذه المرة لأكثر من

وهذا الخط الدرامي هو التضخيحة الحمقاء للسائل الذي يدفع ثمن الولاء لسيده ، والإحساس بهذه العلاقة الشاذة بين الخادم والسيد كما لو كانت قانوناً طبيعياً يحكم ملاقتهما ، وبوضع عصام زيف هذه العلاقة والحساب المزير للأمثال لها ، فإن تؤدي في النهاية إلا إلى الكوارث والنكبات بالطرف الأضعف الذي يمثل لها ، وعلى الرغم من أن هذا الخط الدرامي لا يحتل مكاناً متميزاً في قصة الفيلم حيث يسيطر عصام إلى نسج فيلمه تبعاً للمواصفات السائدة في السينما المصرية في ذلك الوقت والتي تسيطر لهوشة فيلمه بالعديد من العناصر التي تبقي اجتذاب جمهور عتاد على شكل معين من السينما ، ويسيطر أيضاً إلى التحايل على المؤسسات السينمائية الاتجاهية التي لا تقبل أن تتخذ موضوعاً كهذا الفيلم تنتجه ، على الرغم من ذلك فإنـان هذا الخط الدرامي يبدو وكأنه يترك انطباعاً رئيسياً لدى المشاهد في نهاية الفيلم بümowه هذا الخط من الأحداث من جانب وباختيار المؤلف لعنوان قصته مستوحياً هذا الموقف بالتحديد من جانب آخر ، ولعل ذلك ما يدفع استوديو مصر إلى الاعتزاز عن إنتاجها متطلباً بالصعوبات المالية ، وببدو انشغال عصام الدين حقني ناصف في قصته السينمائية تضخيحة حمقاء بالكشف عن طبيعة هذا النوع من المفاهيم والعلاقات وكأنه يواصل دوراً جمله على عاتقه بالاجتراء على القواعد المقدسة التي تستر خلفها عدداً من القيم الزائفـة ، ففي إحدى مقابلات التي نشرها في مجلة شيئاً وأوردها د. رفعت السعيد في كتابة عصام الدين حقني ناصف: يكتب عصام تحت عنوان الوطنية الحمقاء متهكم على جريدة الشغر لسان حال حزب مصر الفتاة لأنها أوردت قصة شباب ياباني أراد التطور في الحرب فرفض طلبه لأنه وحيد أنه قتلت أمه نفسها حتى لا تحرم أبنائها من الالتحاق بالجيش ومات في ميدان القتال ، فيقول عصام تعليقاً على هذه القصة: أنا لست أرى في عمل هذه الأم وأيتها وطنـية .. بل حمقـاً وغيـاء .. فالمفهوم في القصـة أن هذه

أدب ونقد

لابكتسب مجرد قيمة تذكارية لمحاولة لم
تنت، ولكنه يضاف إلى محمل أعماله
وتراثه كشهادة على ذلك الجهد والدأب
الذى ساهم به هذا الرائد العظيم فى حفر
وأنفه للفكر الأشتراكى. فـ بلادنا.

اعتذار رقيق يساوى المتع الكامل له من تقديم أفكاره وفي النهاية فإن هذا النصر السينمائي المجهول الذى كتبه عصام الدين حفني ناصف والذى ينشر للمرة الأولى بعد أكثر من خمسين عاماً ..

SOCIÉTÉ MISR
POUR
LE THÉÂTRE ET LE CINÉMA

SOCIÉTÉ ANONYME ÉGYPTIENNE

Inscrite au Registry du Commerce du Canada

Arch. No. 1027

"Studien Alte" Bus der Pyramiden

APPENDIX: "THE MURKIN-GARIBOLDI

TÉLÉPHONES : { 06667
06668
06669

شَهَادَةُ مُصْرِفٍ وَالشَّهَادَةُ

شکر مکالمہ

جـلـ. التجـارـي دـرـم ٣٩٧ـ٣ بالـتـامـرـة

لسان الطفراو، فلمي.

٩٦٨٦٧
٩٦٨٦٨
٩٦٨٦٩

الجريدة رقم ١١٠٠ ابريل سنة ١٩٦٥

حضره المحترم عصام الدين اندى حنفى ناصف
الساعد الفنى بدار الكتب المصرية - باب الخلق - القاهرة

المدير العام

مرفقات - رواية

تضحيّة حمّقاء أشخاص القصة

أسئلة مختلفة فكانت تجحب عليها بما يدل على ذكائها وسعة معلوماتها.
واستيقظ الحاج بسيوني مبكراً في فجر اليوم التالي وأيقظ ولديه ليصلبا معه العيد في المسجد فصحبه خالد، وأخبرهما همام أنه سيلحق بهما بعد برهة قصيرة، فلما انصرفوا عرج همام على بيت عفاف أرملة أخيه المتوفى فوجدها متقططة تطهو الخروف. فبدأ يحدّثها عما تحتاج إليه بمناسبة العيد ثم استطرد من ذلك إلى مغازلتها جرياً على مالوف عادته ولكنها ضاقت به ذرعاً فطرد شر طردة، وأنحفته ذلك عليها وخرج وهو يفكّر في الإضرار بها.
وأنسرع إلى المسجد فصل إلى جوار أخيه، فلما خرجنوا أحاطا الزارعون بيكيرهم الحاج بسيوني وانتهز همام هذه الفرصة فجذب أخيه من ذراعه وانسحب إلى خلف الجموع وأخذ يغري بالتأثير على والدهما ليكتب لهما الأطياب دون شقيقتيهما، وأخذ يلفت نظره إلى أن زوج اختهما الاستاذ بلية سيسचبع كيبر البلدة إذا ورثت زوجته فيها نصيبها من الأطياب وإن إلى أن عفاف أرملة أخيهما تفطرت في العناية بأخيهما كي يكتب لأولادها نصيب أخيهما المتوفى، وقد نفر خالد في بادي الأمر من هذه المؤامرة ولكن التزوة أغرته فنوفاقه واشترك مع أخيه في تزيين الأب والدهما.
وذهب الآباء وأبناؤه إلى كاتب زراعتهم العلم جريس في مكتبه وكلفوه بكتابية المبابيع الازمة وهم الكاتب أن يبيّن دهشته لهذا المشروع الذي لم يسمع به من قبل، ولكن همام غمز له بطرف عينه وعاد همام إلى العلم جريس بعد خروج والده فدس بين يديه ميلفاً من المال وطلب إليه أن ينجز كتابة المبابيع سريعاً مع كتمان كل ما يتعلق بها عن الجميع وبخاصة عن شقيقته الصغرى كوشر عند عودتها ظهر الخميس من المدرسة (الداخلية).
وأراد الوالد أن يبني عمارة في مصر يكتب بها مبابيع لابنته كي تتأمنها عadiات الدهر ولكن الوالدين أخذوا بعملان على حرمان شقيقتيهما من العمارة أيضاً

الحاج بسيوني: مزارع هرم مريض بالسكر رزق بضعة أولاد توفى أكبرهم فتح الله همام ابنته: عمره ٢٥ سنة لم يفلح في مدرسة الزراعة المتوسطة فعاد إلى البلدة يعيش فيها فساداً عواطف: زوجة همام حسن: ابنتها عمره سنتان فاضل بك: والد عواطف كان مفتشاً للري وفصل بقرار من مجلس التأديب خالد: شقيق همام عمره ١٩ سنة ضعيف الإرادة نواعاً فاطمة: اختها الكبيرة زوجة الأستاذ بلية وقد رببت تربية بلدية وعمرها ٢٧ سنة كوش: اختها الصغرى طالبة في مدرسة ثانوية داخلية بلية: الماعن زوج فاطمة عفاف: ارملة فتح الله عمرها ٢٠ سنة نبيل: ابنتها حسنة: خالة كوش محبوب افندي: زوج حسنة فاشق: خطيب كوش عمره ١٨ سنة عليه سائق السيارة ناسة: زوجته زيزى: الراقصة خضراء: خادمة عواطف جريس: كاتب الزراعة نهلوى: نديم همام

جلس الحاج بسيوني في وقفه عبد الأضحى على الذكرة في فناء الدوار يستمتع بشمس الشتاء ويتحدث إلى زوج ابنته الأستاذ بلية عما فعل به مرض السكر وعن العمارة التي يعتزم بناءها في مصر بمجرد بيع هذه الحصولات التي في البيدر (الجرن) وبدت كوشر في آخر اللقاء وهي تندو وراء معزة والمرج يشم من وجهها، فلما رأتهما قد صدت إلهاهما وحيثهما وأخذ الأستاذ بلية يلقى عليها

أخيها لعدم شعورها بالاستقلال عنه ولأن نساء الريف تخشين غدر الزوج ويرين أن الآخ تلقاه وقت الزنقة واحتاج الاستاذ بلية فأخيرها أنها ليست متعلمة ولا جميلة وأن ميزتها الوحيدة هي هذا المال فإذا تنازلت عنه غدت هي والخادمة سواه بسواء ثم طلقها على يد المأذون وانصرف.

وأخذ همام يواسى أخته ويعدها بأنها ستعيش معه كأنها ملكة في مملكتها، واستقرت الأحوال وتعين وصيا على أختوه القاصر ثم عكف على اللهو والسكر والمقامورة وأخذ بيد ما عنده من المال ويستعين بالمعلم جريس على تزويد الحسابات الخاصة بأخته.

ثم خطب إلى الأنسنة عواتف ابنه فأفضل بك الذي كان مفتشاً للري وأحس أن في هذه المصاهرة تشريفاً له رغم أن فاضل بك نحصل بقرار من مجلس التأسيس، واشترى في مصر منزل (فيلا) فحاماً أقام فيه رحاف فضماً أبدعت فيه المغنيات والآلات وحضره جمع غفير من مزارعي البلدة. فكان بعضهم يوازن بين هذا الغنى والإسراف وبين فقر أهالي البلدة وكان البعض الآخر يتمسّى أن يقوم هذا الزواج من خلقه المعوج.

وأقامت فاطمة في بيت أخيها ولكنها لم تكن مرتاحاً فيه كل الراحة، أما كوش فكانت تقيم في الدراسة الداخلية وتحضر إلى المنزل ظهر الخميس وتعود مساء الجمعة على أن همام لم يدع اللهو النساء بعد الزواج، فعاد إلى البلدة يغازل أرملة أخيه بعد أن ازداد هو غنى وأزدادت هي فقرًا ولكنها طرحته مرة أخرى فأخذ يغازل بعض القررويات واتخذ من الدوار (جارسونيرة) له.

وأخير زوجته عواتف ذات مرة أنه سيفضي لليلة بالبلدة لقاء نظرية على أعمال الزراعة ثم قصد إلى إحدى صالات الرقص حيث التقى بصديقه زيزى فانتظرها إلى أن دققت دورها ثم ركبت معه في السيارة على أن يلحق بهم باقى المدعون والمدعوات في الصباح. وكانت زيزى شملة فلما أقتربت من البلدة خطر لها أن تقود السيارة ب بنفسها

فانتهزوا فرصة المرور مع والدهما في الحقول وابداه استثناء من إهمال الفلاحين تأدية أعمالهم فأخذوا يزيثان له فكرة إنشاء بستان كبير يسمى بستان بسواني.

ونهياً معه في اليوم التالي إلى قسم الساتنين التابع لوزارة الزراعة فشاهدا ما في من الأشجار المتنوعة ثم اكتفى بشرأه بذور وشتولات تكفي ذرع ثلاثة أفدنة لأنّه كان مصرًا على الشروع سريعاً في بناء العمارة فلما عاد إلى البلدة قصد إلى غرفة كاتب الزراعة فعلم منه أنهم قد جمعوا نحو ٤٠٠ جنيه وأن باقي إيراد الزراعة لن يتاخر أكثر من أسبوعين.

على أن الحاج بسواني لم يتسرّ له أن يحقق رغبته فقد جرح قدمه وهو يচعد أعلى فارفه فساعات حالته لرضه بداء السكر، وقد تأخرت في استدعاء الطبيب حتى إذا ما جاء كانت الحالة قد أصبحت على جانب كبير من الخطورة فوصف لهم الدواء واللح على همام أن يعتنى بوالده متذرًا إيه أنّ إهمال يسير به إلى القبر فوعدهم همام بالعناية ورجاه أن يخفى خطورة الحال، وما كاد الطبيب يخرج حتى مرق همام الروشة مبيعاً عدم ثقته بالطبط ومتكتفيًا باستدعاء أحد المشايخ لمعالجة المريض بقراءة الأوراد.

وتوفي الحاج بسواني فامر همام بإخراج الجميع من القرفة وأخذ مفتاح الخزانة المعلق بعنق أبيه وسرق منها... جنيه ثم أعاده مكانه وقد لاحظ الفلام نبيل ابن أخيه المتوفى حرّكات عمه ولكنّه لم يدرك حقيقة معناها في تلك اللحظة.

وقدمت فاطمة من طنطا مع زوجها الاستاذ بلية وعنفاً هماماً لكتمانه خبر مرض أبيه وإهماله العناية به ثم حدثه في أمر التركة ففاجهها بخبر الورثة فتبينت سرقة المال منها فزاد الاستاذ بلية وأرعد وتهدد بإبلاغ النباية فأخذ همام يصرخ في وجهه قائلاً أنتريد أن ترث أموال أبيينا؟ هل كان أبوينا يشتغل سبعين عاماً كي يترك ثمرة كده لابن القماش؟ وانحازت فاطمة إلى جانب

رجل فاسد وامرأة خلية.

بعد قرابة عام من الحوادث السالفة كانت كوشر تلعب الألعاب الرياضية في قاعة المدرسة وتشترك مع باقي الفتيات في أداء الرقص التوقيعي وأثننت الناظرة على الفتيات المتغوفقات وقدلت كوشر ميدالية ليستها إلى جوار الشرائط التي تدل على تفوقها العلمي، فلما جاء ظهر الخميس أسرعت إلى المنزل تزيد أن تقص على شقيقتها هذا الخبر السار ولكنها وجدتها مغتمة مما قالته في هذا المنزل من سوء المعاملة ثم دعت كوشر إلى مصاحبتها لزيارة خالتها حسنة بحلوان ليهربا ساعية من جو هذا البيت.

وأسافرتها إلى حلوان في قطار الديزل وأخذتا تتحدثان مما شاهدتهان في الطريق مثل ليمان طرة ومصنوع الأسمدة وأعمدة اللاسلكي ومصنوع السكر... ورجحت بهما خالتها وبعد برهة حضر شاب من أقرباء زوجها وهو فاقد أفندي فقدتة إليها وأخذ يحدثهما عن اختفائه في التوظيف في الحكومة بسبب الحسوبية وعن التوظيف في الشركات لأنها تفضل استخدام الآلات باعتبار أنهم يخاطبون باللغات الأجنبية ثم قص عليهما أنه يفكك في بيع بضعة الأدلة التي ورثها عن والده والقيام بمشروع حر، وعادت فاطمة وكوشر إلى منزلهما فأبانت عواطف ملاحظة على تغييبهما في الليل فانتهت بها كوشر بعنف وأسكت همام زوجته سككت وقد فهمت الأمر فقد كان يحدثها منذ لحظة أنه يطمع في مساعدة البدراوي بك عمدة البلدة المعاورة في الانتخابات وأن ذلك لن يكون أكيدا إلا إذا ارتبط به بصلة النسب فإن البدراوي شاهد كوشرا وأبدى إعجابه بها وألح بفكرة الزواج منها.

وتنقل همام الخير إلى كوشر طالبا منها أن تفرج وتنتهي قلن البدراوي بك واسع الغنى وعنه لقت بك رسماها وأنه رجل محترم يفتر أن يقدمه إلى فاضل بك ورفضت كوشر هذه الفكرة بقوه مبدية أنها حين تذكر في الزواج ستبحث عن زوج لا عن مال ولقب فاغتاظ همام وقال يظهر أن التعليم يفسد التفكير ولذا فلن

فأخذت السيارة تتربّع في سيرها ثم صدمت جماعة من فلاحات البلدة أثناء عودتها من وابور الطحين فقتلتها إحداهن وقفز البعض منها في المصروف ملقيات بالحقيقة على الأرض وكان السائق عبد جالساً في المقعد الخلفي واضعا ساقاً على أخرى كان صاحب السيارة أما همام فكان إلى جوار زيزى فبار إلى قيادة السيارة من مكانه وأسرع بها إلى الدوار وأرسل خادما إلى العدة للكشف بتسوية المسألة بإعطاء بعض المال إلى زوج المرأة القتيلة ولكن الفلاحين أخذوا يتجمعون حول الدوار والنساء يولون فعرض همام على السائق أنه يتخلّى تبعيّة الحادث حتى لا يتضمن مسألة الراقصة فتؤثر على مركزه الاجتماعي والعائلي فقبل أن يفتدى سيده لشعوره بهوان نفسه وعزم سيده وبإحضار محامي يدافع عنه وأنه سيعطي راتبه أول كل شهر لزوجته ناعسة وبأنه سيكافئه بعد قضائه مدة العقوبة الخفيفة وضرر العدة قدس همام ورقة مالية في يده وكلفه بكتابية المحضر فكتب واعتبر السائق أنه هو الذي صدم المرأة ثم صحبه العدة بنفسه إلى النقطة لحضور كتابة المحضر هناك حتى لا يغير السائق أقواله.

وأنتهت الحادث في نظر همام فأخذ هو وزيزى يعذان الوليمة وحضر المدعون في اليوم التالي فقضوا يوماً لذىداً كان لم يحدث شيء.

أما السائق فقد خرج من البلدة مشياً بلعبات الفلاحين وبقي في السجن حتى يوم المحاكمة فوجد همام في انتظاره يخبره أنه سوال أحد كبار الحامين فأعلمه أن من الخير في أمثل هذه القضايا أن يذهب المتهم بلا محامي ويغتذر بأن هذا قضاء الله على أن القاضي عنف المتهم لأنه لم يقف عند وقوع الحادث وحكم عليه بالحبس سنتين مع سحب الرخصة.

واقتيد بيده إلى السجن فخلقاً شعره وصلفوه بعدم فهمه الأوامر سريعاً ثم زجوا به في الزنزانة مع مسجونين جديدين فلما قص عليهم ما قصته أخذوا بولمانه ويسخران من تحمسه لسيده وتضحيته بنفسه وبعائلته في سبيل



وإنه قد فكر في مستقبلها ثم دعاها إلى مقابلته في غرفة الغد في المتنزه البابايني (لأنه لا يشتغل يوم الأحد بعد الظهر) وقابلتها هناك فأخذ يناديها بحبه وخطبها إلى نفسه فأجابته بالقبول فأخبرها أنه سيعود مع والدته بعد نصف ساعة لخطبائها إلى خالتها رسمياً وتركها وأخذ يعود إلى منزله فجعلت والدته ترتدي ملابسها سريعاً ثم استقلت عربة وقصدت إلى حسنة ومحبوب أفندي فتم الاتفاق على أن يكتب الكتاب بعد أسبوعين على أن تؤخر الدخالة بضعة أشهر.

وفوجئ همام بهذا الخبر فقصد إلى محبوب بحلوان واتهمه أنه هو الذي أغري كوشر بهدا السلوك الشائن الذي ينافي تقاليد الأسرة ثم أخبر كوشر بأنه يصحته وصيا عليها يمنع هذا الزواج ويأمرها بالعودة معه إلى مصر فأخبرته أنها إذا كانت قاصرة في السن فإنها ليست قاصرة في العقل وأنه كان يريد أن يبيعها بين الرقيق وأنه إذا وقف في سبليها فستطلب الحر على تبديله ثروته وثروة أخيه وأخافه هذا التهديد فتركها وشأنها وعاد وهو يجر أذىال الخيبة.

ثم قصد إلى جراج فايق وطلب إلى فايق أن يعدل عن هذا الزواج لأنه يضر بمستقبلها فشيقتها فأجابه فايق إن الذي يضر بمستقبلها إنما هو زواجه برجل هرم لا يستطيع أن تحييه.

وأمسى فايق ينتزعه مع كوشر كل يوم وذهب معها ذات يوم إلى المرصد وتمتع بالنظر إلى الكواكب من خلال المنظار وقصد عليه في الطريق أنها تلتقي خطاباً من شيقتها فاطمة تخبرها فيه أنها قادمة مع شيقها خالد وخادمتها مرجانة الحضور كتب الكتاب وسيحضرون معهم بعض الهدايا.

وتم عقد الزواج في حفل صغير وأخذت مرجانة تغنى وترقص ابتهاجاً بزواج سيدتها.

نشبت في البلدة معركة انتهت بزج المعارضين في السجن فقايلهم السائق عبده وسألهم عن أخبار زوجته فأخبره

أنفع مصاريف درستك بعد الأن.

وقد أيدت فاطمة شقيقتها في موقفها فأغرى همام زوجته بمضايقتها حتى تفاصي المتنزه فيسهل على التأثير على كوشر وسرعان ما عادت فاطمة للإقامة بالدار.

وامتنع همام فعلاً عن دفع المصاريف المدرسية، وعلم كوشر بما ينتظرها من سوء المصير فجلست في سريرها يعتبر النوم شريدة الذهن وإلى جانبها تلميذة صديقة لها تواسيها في مصابها، فلما اصططفت التلميذات في طابور الصباح نادت الناظرة كوشر وأخبرتها بأن المدرسة قررت فصلها من سلك الطالبات وأنها لم تكن تستطع المطالبة لها بالجانب لأنها تعرف أنها من أسرة غنية وأنها في الواقع لا تفهم معنى لهذا الاتصرف من أسرتها.

وانخرطت كوشر في البكاء فتأثرت الطالبات وطرفت الدمع من عيونهن، ثم صعدت كوشر فأحضرت ملابسها من العذر وكتبها من الفضل وودعت تلميذات الفضل وداعاً مؤثراً.

وعادت إلى المتنزه فوجدت عواطف تبدي الشماتة بها فأخذت يacy ملابسها وغادرت المتنزه إلى منزل خالتها بحلوان.

واستقبلتها خالتها بحنان الأم وقصت قصتها على فائق منذ زيارته لها فتأثر وأيدى إعجابه بشجاعة كوشر ورجاها أن تعدد صديقاتها ثم قص عليهما أنه يشتغل الان عاملاً في جراج وذلك إلى أن يتم تعرينه قريباً وأخذ يزورهم من وقت لآخر ثم أخبرها ذات مرة أنه قد وفق إلى استئجار جراج في شارع من أهم شوارع القاهرة وأنه سيدعمو كوشر وحالتها قريباً لزيارة أنه يعتقد أن ذلك يجلب إليه السعد.

وذهب لزيارته في الجراج فوجده بالجاكتة الزرقاء فاحتفل بهما في الغرفة الخاصة بالإدارة وواتاه الحظ إذ كثُر عدد الزبائن في ذلك اليوم فعد هذه الزيارة فالأ حسنة وما زال يتربّد على كوشر في حلوان وقصت عليه كوشر أنها تفكّر في البحث من وظيفة بمصلحة التليفزيونات فقال لها إنه يحوم عليه أن تفكّر في ذلك

أدب ونقد

قدومها الليلة فامرها عبد أن تذهب في
البعار وخرجت ناعسة في ظلمة الليل
وزوجها يسير خلفها وقد وضع العباءة
فوق رأسه ودخلوا إلى الدوار وتقدمت إلى
همام فرحب بها واحتضنها وقبلها وتقدم
منه عبد فدهش همام ولكنه تمالك جشه
وسأله عبد هل هذه هي معرفة الجميل
فأجابه همام ساخرا وخلع عبد العباءة
والجلباب وبدأ في ملابس السجن وقد
أخرج سكينا فارتعب همام وحاول الهرب
ولكن عبد قبض عليه وطعنه طعنات
فقضى على حياته.

ثم فتح بيده الباب وصاح باللارة
ما فاخرأ أنه قتل المجرم الذى ظل خارج
السجن حين كان هو البريء داخله
فتحمه الناس وصفر الخفراء وقبضوا
عليه ثم قدم المخبر السرى الذى أرسلته
النقطة لمراقبة منزل المجنون الهارب
لكن جاء متاخرا

وحضرت كوش وفائق في اليوم التالي
وحضرت عواظف مع والدها تهين كوش
وتلقبها بضم الميكانيكي وترى فاطمة
بتلها أصل الشوّم فقلت لها لماذا أنت
باقية هنا إن الذي كان يأويك قد مات
بسبيش مك فار حل من هنا

**فاستشارت فاطمة خادمتها مرجانة ثم
قصدت إلى وكيل النيابة في غرفة كاتب
الزراعة يتحقق في جريمة القتل فقدمت
عليه قضيتها وهي تبكي فعدد حضرته إلى
سؤال للغلام نبيل عن حادثة سرقته
الخزانة.**

ثم سأله المعلم جريش ورائع دفاتر
الحسابات الزراعية فأرشد المعلم جريش
فيها إلى ما يثبت تسلم الدائرة مبلغ
أربعة ألف جنيه التي سرقت من الخزانة
ثم سأله الطبيب الذي كان يعالج الحاج
بسونو فأخبره الطبيب أن الحاج كان
في العام الأخير من حياته في حالة سيئة
من ضعف الصحة وفقدان الإرادة وسائل
وكيل النيابة خالد ومرجاته وغيرهما.
ثم أحضر وكيل النيابة أفراد الأسرة
وأثبت لهم أن المرحوم همام سرق الخزانة
ويديه بطاقة كبيرة من أمواله وأموال
أخيه وأن هذه الأموال يجب أن تعاد إلى
الوزمة قل تقسيم تركته ثم أوضحت لهم أن

أحدهم أنها غدت خلية لهماء فلما علم رفاقه بالغرفة بذلك أخذوا يسخرون منه حتى ناموا وظل هو مسحداً لا يغمض له حفن.

وتجه في الصباح إلى الباسجان وأخبره أنه يريد أن يستقل مع الأوربي بصلاح الطرقات خارج السجن فأجابه الباسجان إلى طلبه.

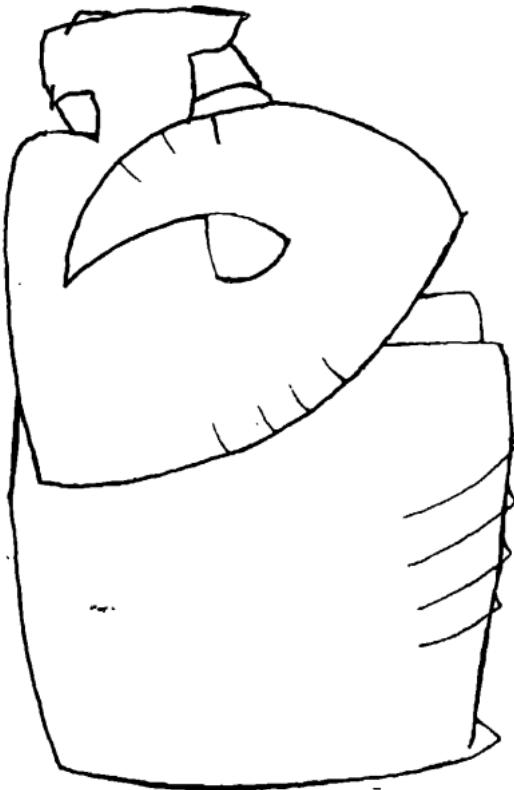
وخرج عبدة في الصباح مع فريق من المسجونين يحملون أدوات العمل ويحرسهم أو مباشى وسباقان مسلحان وعند وصولهم إلى الطريق الزراعية شرع المسجونون في العمل.

و جاءت خلاجة جميلة تملأ جرتها من الترعة المجاورة للطريق وهي تغنى واقترب منها الامباشى وأخذ فى مغازلتها وأقبلت سيارة شحن من بعيد فالثالث عبد حوالىه فوجد رجلا يست Hormone ملابس إلى جوار الشجرة فارتدى جلباه وقفز فى السيارة فابتعدت به

وخرج الرجل من الماء فارتدى ملابسه
التحتية وأخذ يسأل عن جلباه فتبين
الأومباشي هرب المسجون فسقط في يده
ثم أبلأه الأمر إلى مأمور السجن فابلغه
هذا إلى مأمور المركز فابلغه هذا إلى
النقطة بإرشاد تليفونية طالباً مراقبة
منزل المتهم.

وفي خلال ذلك كان عبده قد قفز من السيارة بقرب البلدة وسار متسللاً بين المزروعات حتى يبلغ منزله وهو يخفى وجهه بعض الشيء.

ودخل المنزل فوجد زوجته ناعية تغنى
وهي مرتدية قميصاً حريمياً فجذبها من
شعرها وواجهها بالتهمة فصارحته وهي
تنكى بأنه هو المتسبب فيما حدث لأنه
ذهب إلى السجن ببرجله وتركها بين
براثن ذلك الوحش الذي سلط عليهما الجوع
حتى باعث حلتها وناسها ثم اضطرت
إلى القصوض عندما مرضت ابنتها ولم تجد
دواء لمعالجتها فسألت نفسها إلى همام
تبكي عليه وقال لها ليتها ماتت. ثم
أخبرته أن لديها مفتاح الباب الخلفي
الذي أنشأه همام في الدوار لدخول
مشيقات من الفلاحات وأنه ينتظر



هذا فأشار وكيل النيابة من النافذة إلى عدد كبير من الأطفال يجمعونقطن القانونية وينبغي أن يعاد تقسيم تركة الحاج بسيوني حسب أصول الميراث الشرعي وفي هذه الحالة يكون نصيب المرحوم همام معاذلاً لما أنفقه من ماله وما أخوه والمال الذي سرقه من الخزانة وبهذا لا يبقى لورثته شيء. فتقدمت عواطف إلى وكيل النيابة وسألته وهي تشير إلى ابنها وما ذنب

الصراع بين الرقابة والنقاد في الصحافة السينمائية في العشرينات والثلاثينات

سيدى قلم المراقبة

فريدة مرعى

وزارة الداخلية، وكان الرقيب دائمًا أجنبياً بحجة أن "الرقابة" فن لم يعرفه المصريون بعد. وبالتالي كان يعبر عن المصالح الأجنبية وينظر بعين العطف إلى كل ما هو أجنبي، يضم ذاته ويفضي عينيه عن مصلحة مصر. لذلك كان الصراع على أشدّه بين النقاد المصريين وبين الرقابة. وهو صراع اشتراك فيه القراء في أحيان كثيرة، شاكين للنقد وطالبين الحماية مما يفعله الرقيب الأجنبي في مجتمعهم الشرقي. ورغم أن هذا الصراع كان تراجعاً تراجعاً محسوماً لصالح الأقوى وهو الرقابة التي كانت تسانده الحكومة فإن النقاد لم يكفوا عن خوض المعركة التي ظلت تزداد حدة حتى تحولت في النهاية إلى صدام شرس سخر فيه النقاد من الرقيب سخرية مرّة وواجهوه بكل شكوكهم واتهاماتهم بأنه يعمل لصالح المحتل الإنجليزي ولا يراعي صالح مصر.

لم تكن إنجازات ثورة سعد زغلول عام ١٩١٩ هي رفع الحماية البريطانية وإعلان الاستقلال وظهور أول دستور مصرى وأول وزارة دستورية منتخبة انتخابياً حراً فقط بل كانت الإنجازات أكثر من ذلك بكثير. فقد أدت هذه الثورة إلى إنكاء الروح الوطنية وإلى المطالبة بصناعة وطنية والتطلع إلى الدخول في زمرة البلاد المتقدمة والدعوة إلى مجتمع مدنى وانتشار التعليم ومشاركة النساء للرجال في بناء مصر الحديثة. وظهرت صحافة مصرية تعبر عن الأمانى الوطنية للشعب المصرى.

كانت الأرض ممهدة لظهور أول مجلة سينمائية مصرية، مجلة طالب بصناعة سينمائية مصرية وبشركة إنتاج مصرية وبممثلين وممثلات مصربيين. وبينما انبثقت الصحافة السينمائية من أحضان الحركة الوطنية، كانت الرقابة مرتبطة ارتباطاً كلياً بالاحتلال الإنجليزي وتتابع

يُكَلِّفُ مِنْ سِيَاسَةِ الْجَلَةِ نُشُرَ الرِّسَائِلِ وَإِنَّا
كَانَتْ تُنْشَرُ إِلَيْهِمْ إِلْجَاهَاتٍ فَقَطْ تُوْفِيرُهَا
لِلْمَسَاحَةِ تَارِكَةً لِلْفَطْنَةِ الْقَارِئِيِّ فَهُمُ السُّؤَالُ
أَوِ التَّعْلِيقُ. وَلَبَدَ أَنْ أَحْمَدَ عَزْتَ كَانَ يَتَهَمُّ
الرِّقَابَةَ بِسُوءِ النِّيَّةِ أَوْ بِالتَّآمِرِ مَعَ
الشَّرْكَةِ الَّتِي عَرَضَتْهُ كَمَا يَكْتُبُ الْقَارِئُ
مُحَمَّدُ حِجازِيٌّ، مِنْ بَابِ الشِّعْرِيَّةِ، يَصِفُّ
الرِّوَايَةَ بِأَنَّ مَوْلُفَهَا أَوْ مُخْرِجَهَا لَمْ يَدْعُ
نَوْعًا مِنَ التَّهْتَكِ وَالْفَجُورِ وَالْفَسَادِ إِلَّا
رَأَنَّهَا بِهِ.. لَقَدْ حَرَمَ مَوْلُفَهَا مِنْ وَسَامِ
(الْجَلَيونَ دُوْ نُورِ) الَّذِي كَانَ مُمْتَنَوًا لَهُ مِنْ
الْحُكُومَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ فَلِمَاذَا تُسْمِعُ لِرِوَايَةِ
رَفِضَتْهَا بِلَادُهَا أَنْ تَجْدُ مَحَالًا لِتُعْرَضُهَا
هُنَّا؟.. وَيُطَالِبُ بِمَصَادِرِ الْفِيلَمِ وَإِيَّاقَافِ
عِرْضِهِ (عِدَدٌ ٤٦٠، ٢٠ مَارْس١٩٢٤). وَيَكْتُبُ
الْقَارِئُ مُحَمَّدُ حِجازِيٌّ سَلِيمَانٌ، مِنْ
الْإِسْكَنْدَرِيَّةِ، غَاضِبًا لَأَنَّ بَعْدَ كُلِّ هَذِهِ
الْأَحْتِاجَاتِ وَالْحَمَلَاتِ الشَّعْوَاءِ الَّتِي
أَقَامَهَا الْقَرَاءُ حَوْلَ الْفِيلَمِ، فَيَقُولُ دَارُ
الْسِينِيَّمَا الَّتِي عَرَضَتِ الْفِيلَمَ لِلْمَرْأَةِ
الْأُولَى، قَدْ قَرَرَتْ أَنْ تَعْرِضَهُ لِلْمَرْأَةِ
الثَّانِيَّةِ دُغْبَيَّةً أَنْ هَذَا قَدْ تَمَّ بِنَاءُهُ عَلَى طَلْبِ
الْجَاهِيَّرِ.. وَيَعْلَقُ مَعْرِضاً بِالرِّقَابَةِ: «فَمَاذَا
تَرِيدُونَ بَعْدَ ذَلِكَ مِنْ إِهْمَالِ الرِّقَبَاءِ» (عِدَدٌ
٤٨٣، ٢٠ إِبْرِيل١٩٢٤).

وَإِذَا كَانَتِ الرِّقَابَةُ قَدْ اتَّهَمَتْ فِي مَجَلةِ
«الصُّورِ الْمُتَحَرِّكَةِ» بِالْإِهْمَالِ وَالْتَّهَاوُنِ،
وَرَبِّما بِسُوءِ النِّيَّةِ وَالْتَّآمِرِ، فَإِنَّهَا فِي
مَجَلةِ «مَعْرِضِ السِّينِيَّمَا» (الْأَصْدَارِ الثَّانِيَّةِ)
عَام١٩٢٧ تَدْعُ اتَّهَمَتْ بِالْجَهْلِ وَدُمُّ الْقَدْرِ
عَلَى التَّحْمِيزِ.. فَكَيْفَ الْوَقْتُ الَّذِي تَقْصُّ فِيهِ
مِنْ فِيلَمٍ ذَيْ مُسْتَوَى فَنِيٍّ عَالٍ فَتَشَوَّهُ
مِثْلَ مَا حَدَّثَ لِفِيلَمٍ «أَحَدُ ثُورَدَامِ»، فَإِنَّهَا
تَتَسَاهَلُ مَعَ فِيلَمٍ «جَهْنَمُ دَانِتِيِّ» رَغْمَ أَنَّهُ
يَحْوِيُ الْكَثِيرَ مِنَ الْمَنَاظِرِ الْمَخْرِيَّةِ
وَيَشَرِّحُ النَّاقِدُ فِي مَقَالَتِهِ الْمُعنَوَةِ
«الرِّقَبَيْبُ السِّينِيَّمَا» فِي مَصْرٍ بِأَنَّ
الْمَشَكَّلَةَ هِيَ أَنَّ الرِّقَبَيْبَ أَجْنَبِيَّ مَعَ أَنَّهُ
يَجِدُ أَنَّ يَكُونُ مَصْرِيًّا لِكَيْ «يَكُونَ مَلِمًا
لِتَّعَالَمِ الْإِلَامِ بِأَحْوَالِ الْبَلدِ.. وَمَتَّ كَانَ مَلِمًا
بِذَلِكَ أَصْبَحَ الْوَطَنَ فِي مَأْمَنٍ مِنْ عَرْضِ
الشَّرَائِطِ الَّتِي تَتَنَافَى مَعَ شِعَارِهِ
وَعَوْاْشِهِ». ثُمَّ يَعْلَقُ النَّاقِدُ سَاخِرًا وَلَكِنْ
أَنَّهُ يَكُونُ لِرِقَبَيْبِ الْحَالِ الْإِلَامِ بِأَحْوَالِ
بِلَادِنَا وَشِعَارِهَا الْشَّرْقِيَّةِ وَهُوَ غَرْبِيٌّ؟

سَتَتَعَرَّضُ هَذِهِ الْدِرَسَةُ لِثَلَاثِ مَجَالَاتِ
سِينِيَّمَا هِيَ: الصُّورِ الْمُتَحَرِّكَةِ، وَمَعْرِضِ
السِّينِيَّمَا، وَفِنِ السِّينِيَّمَا، عَلَمَا بِأَنَّهُنَّا مِنْ
مَجَالَاتِ سِينِيَّمَا أُخْرَى وَلَكِنَّهَا مِنْ
تَعْرِضِ الْقَضِيبَةِ الْرَّقَابَةِ مَثَلًا: أَوْلِيمِبِيَا
الْسِينِيَّمَا تُوْغَرَافِيَا، وَعَالَمِ السِّينِيَّمَا.
ظَهَرَ أَوَّلُ خَبَرٍ مِنَ الْرَّقَابَةِ فِي الْعَدْدِ الثَّانِيِّ
عَشَرَ مِنْ مَجَلةِ «الصُّورِ الْمُتَحَرِّكَةِ» الْأَصْدَارِ
فِي ٢٦ يُولِيُو ١٩٢٢ صِرٌ ١٦. فَقَدْ أَرْسَلَ أَحَدُ
الْقَرَاءِ وَيَدْعُ فَرْجَ جِبْرِيلَ مِنْ بَرْلَانَ،
رَسَالَةً إِلَى بَرْلَانَ الصُّورِ الْمُتَحَرِّكَةِ، وَهُوَ
أَحَدُ الْأَبْوَابِ الْثَّانِيَّةِ فِي الْمَجَلَةِ الَّتِي
أَنْشَأَتْهَا خَصِيصًا لِلْقَرَاءِ لِكَيْ يَكْتُبُوا فِيهَا
أَرَاءَهُمْ وَإِنْتِقادَاتِهِمْ. وَيَقُولُ الْكَاتِبُ فِي
رَسَالَتِهِ: «أَلَا يَجُدُ بِحُكْمِكُنَا أَنْ تَرَاقِبَ
الشَّرَائِطِ الَّتِي تُسْمِعُ بِعِرْضِهَا فِي الْبَلَادِ
فَلَا تُسْمِعُ بِعِرْضِ الشَّرَائِطِ الْمُحْتَوِيَّةِ عَلَى
مَنَاطِرِ تَخَرِّجِكُمْ مِنْ رُؤْيَاكُمُ الْفَضِيلَةِ
وَتَفَسِّدُ أَخْلَاقَ الشَّبَانَ مِثْلَ رِوَايَةِ تَابِيسِ.
أَلَا يَحْسَنُ أَنْ تَصَادِرُ الْمَوْجُودُ مِنْهَا إِنَّ
بِدَالًا مِنْ تَرْكِ الْفَحْيلِ عَلَى الْفَارِغِ؟»
وَقِيَ هَذِهِ الْعَدْدِ ٤٢ الْأَصْدَارِ بِتَارِيخِ
فِي بْرَايِرِ ١٩٢٤، أَرْسَلَ قَارِئًا أَخْرَى مِنَ
الْعَطَارِيَّنِ، اسْمُهُ مُحَمَّدُ الْجَمْلِ وَرَسَالَةُ إِلَيْهِ
بِابِ دَائِرَةِ مَعَارِفِ السِّينِيَّمَا: الْأَسْكَلَةِ
وَالْأَجْوِيَّةِ، يُشَكُّو مِنْ فِيلَمٍ «لَاجَارْسُونَ» أَوِ
الْفَتَّانِ الْمُتَرَجَّلِ الَّذِي عُرِضَ فِي الْقَاهِرَةِ
وَيَصِفُهُ بِأَنَّهُ يَجْمِعُ كُلَّ الْمُخْرِيَّاتِ. وَيَعْلَقُ
النَّاقِدُ، وَالَّتِي لَمْ تُسْمِعْ ظَرْوَهُ الْمَصْحِيَّةَ
بِعَشَادِهِ الْفِيلَمِ، وَلَذَا كَانَ الشَّرِيعَةُ
يَجْمِعُ مَنَاطِرِ الْمُخْرِيَّاتِ فَكَيْفَ سَمِعَ
الرِّقَبَيْبُ بِعِرْضِهِ فِي مَصْرٍ؟.. وَمَا يَلِيثُ
أَنَّ يَشَارِكَ بِقِيَةَ الْقَرَاءِ فِي قَضِيَّةِ هَذِهِ
الْفِيلَمِ بِالذَّاتِ، فَيَجِيبُ النَّاقِدُ عَلَى
الْقَارِئِ أَحْمَدِ عَزْتَ، مِنْ مَدْرَسَةِ الْخَدِيُّوِيَّةِ:
«هَذِهِ هِيَ الْمَرَةُ الْثَّانِيَّةُ الَّتِي يَصِلُّنِي
وَصَفُّ مَخْرَجَهُ لِهَذِهِ الْشَّرِيعَةِ فَلِمَاذَا لَمْ تَحْتَجْ
وَتَكْتُبُ فِي بَرْلَانَ (يَقْصِدُ بَابِ بَرْلَانَ
الصُّورِ الْمُتَحَرِّكَةِ)، وَلَكِنْ لَحْسِنَ حَظَ
أَمْحَابِهِ هَذِهِ الْشَّرِيعَةِ أَنِّي مَرْضِتُ وَلَمْ أَرِهِ
وَلَا كَنْتُ أَقْمِتُ عَلَى الرِّقَبَيْبِ وَعَلَيْهِمْ (عِدَدٌ
٤٣ فِي بْرَايِرِ ١٩٢٤). وَلَا تَعْرِفُ مَا الَّذِي
رَدَعَهُ الْقَارِئِ أَحْمَدَ عَزْتَ بِالضَّيْبَطِ، فَلِمَ

بلادهم فلا يتتساهلون فيما يدعوه لهمائهم»
(عدد ١٧ مارس ١٩٢٩).

طلت قضية الرقابة محصورة في مجلتي «الصور المتحركة» و«معرض السينما». أما في حدود الحفاظ على المستوى الفني للفيلم أو الحفاظ على الأخلاق والفضيلة، ومراجعة عوائد الشرقيين ودينهم مما يستلزم تعمير الرقابة. ولكنها لم تثبت أن أخذت منحى آخر حين أنشأت جماعة النقاد السينمائين مجلة «فن السينما» لسان حال الجماعة. في هذه المجلة فتح النقاد النيران على الرقابة، كما كشفوا للقراء البعد السياسي لقضية الرقابة.

كانت أول مقالة عن الرقابة في مجلة «فن السينما» في العدد الأول الصادر في ١٥ أكتوبر ١٩٢٢. كانت المقالة عبارة عن رسالة طويلة موجهة إلى مفوضيياتها في الخارج وعلم المراقبة في مصر، وتحمل عنوان «كرامتنا تهان في أفلامهم فمانا فعلنا لنقصونها». وهي مقالة طويلة مليئة بالغضب والدهشة من المخرجين الأجانب الذين يأتون إلى مصر ويطلبون المساعدة في تصوير الأفلام بحجة أنهما جاءوا إلى مصر لينقلقاً عنوان «فت نظر» يفترض فيها على وكلاء شركات السينما الأجانب بالغرض على حفاظها على كرامات الوطن متمثلة في دينه. كتب عز الدين صالح مقالة بعنوان «لت نظر» يفترض فيها على وكلاء شركات السينما الأجانب في مصر وعلى أصحاب دور العرض في مصر وعلى أصحاب الذين لا يقيمون وزنا لكرامته الشرقي «بل هم بالعكس يعرضون كل ما يصل بهم من أفلام حتى لو كانت مهينة للمربيين الذين يعيشون بينهم وفي خبرهم». فقد ظهر بالقاهرة في الأسبوع الماضي فيلم يمثل رحلة قامت بها بعثة فرنسية حيث خطت رحالها في ضيافة أحد السلاطينيين الوطنيين وكتب في أحد مناظرها «إن القرآن يحظر رؤية السلطان وهو يأكل» ولا تدرك كيف من شويط كهذا على قلم المراقبة ولم يحذف منه على الأقل تلك الجملة التي تهين دين الدولة؟ ولعل وجود موظف ايطالي على رأس قلم مراقبة الأفلام هو الذي جر إلى هذا الإهمال، لذلك فنحن نرجو الحكومة أن تتضم في هذا المركز أحد أبناء مصر المتنورين الذين يعرفون أخلاقيات أهل

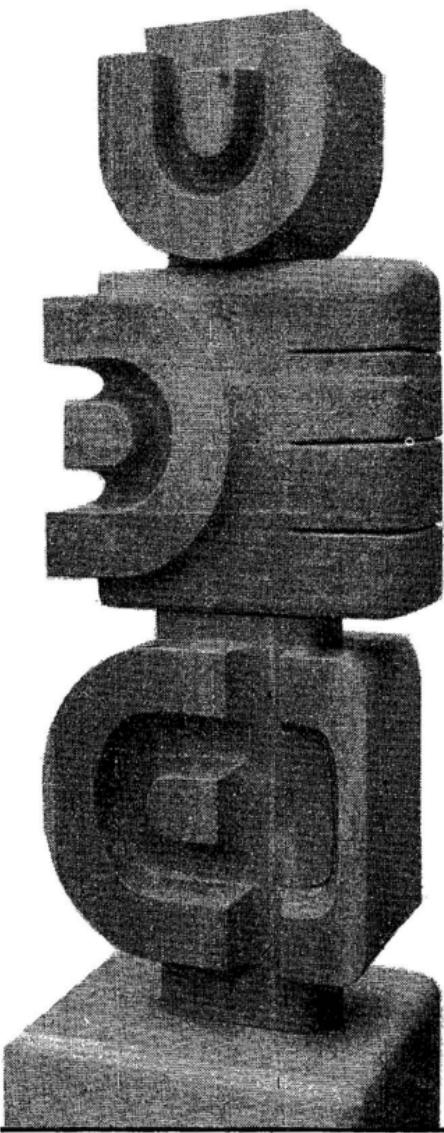
وهل ينتظر مثلاً، أن يكون الرقيب السينمائي في أمريكا شرقياً؟». وهو لا يكتفي بالمطالبة برقيب مصرى ولكنه يؤول النقاد ويدعوهم لأخذ موقف ضد هذا الرقيب الجاهل الذى يشوّه الفن الجديد بمقصبه «وهذا ما يحدوينا - ونجحن قائمون لإعانته هذا الفن - إلى أن نقف أمام هذا الرقيب وجهًا لوجهًا». عند هذه ذروة من حقوق فتنا، ثم يتتسائل في شك «هل يبغى رقيبنا بما يفعله مصلحة البلد؟ الجواب على ذلك يمكن الوقوف عليه إذا راجعنا في مختلتنا المخزنة الخزنة التي ظهرت في رواية (جهنم ذاتى) ورواية (اجسارتون - المرأة المترجلة) ورواية (ماشيست في جهنم) ثم يقع في نهاية المقال: هل يصعب على المصريين درس فن الرقابة؟ ليس هناك صعب متى كان هناك وطن ينادي أن اقتحموا هذه الصعب في سببلي» (عدد ١٧، ١ يوليو ١٩٢٧). ثم عادت «معرض السينما» في إصدارها الثالث عام ١٩٢٩ للبطالة بتعمير الرقابة، ليس حفاظاً على الأخلاق فقط، وإنما حرصاً على كرامات الوطن متمثلة في دينه. كتب عز الدين صالح مقالة بعنوان «لت نظر» يفترض فيها على وكلاء شركات السينما الأجانب في مصر وعلى أصحاب دور العرض في مصر الذين لا يقيمون وزنا لكرامته الشرقي «بل هم بالعكس يعرضون كل ما يصل بهم من أفلام حتى لو كانت مهينة للمربيين الذين يعيشون بينهم وفي خبرهم». فقد ظهر بالقاهرة في الأسبوع الماضي فيلم يمثل رحلة قامت بها بعثة فرنسية حيث خطت رحالها في ضيافة أحد السلاطينيين الوطنيين وكتب في أحد مناظرها «إن القرآن يحظر رؤية السلطان وهو يأكل» ولا تدرك كيف من شويط كهذا على قلم المراقبة ولم يحذف منه على الأقل تلك الجملة التي تهين دين الدولة؟ ولعل وجود موظف ايطالي على رأس قلم مراقبة الأفلام هو الذي جر إلى هذا الإهمال، لذلك فنحن نرجو الحكومة أن تتضم في هذا المركز أحد أبناء مصر المتنورين الذين يعرفون أخلاقيات أهل

فما الحكم في وجوده إذن؟ .. ثم يوجه كلامه إلى المترجع المصري في صيغة تحريرية حتى يقاطع هذه الأفلام «وأنتم أيها المصريون، تتعرضون هذه الرواية.. في مصر». فهل تقبل أن تدفع ثمن اهانتك؟ هل تقبل أن تكون جيانتا فوق ما صوفروك به فتندفع ثمن اهانتهم لك ليأخذوه ثم يكررون الإهانة مرة أخرى ومرات! إبك مصرى، إن فعل ماتليه عليك مصريليك وكرامتك».

تواصل مجلة «فن السينما» معبركتها مع الرقاية فتنشر في العدد الثالث الصادر في ٥ نوفمبر ١٩٣٢ مقالة أخرى بعنوان «في القذارة» جاذبية!! هذا قال شنتسل، والمقالة موجهة كالعادة إلى قلم مراقبة الأفلام ومفوضياتنا في الخارج، وشنتسل هو مخرج المائة أو فدت شركة أوفا إلى مصر لكي يخرج فيلم «موس في القاهرة». تحدث شنتسل إلى مجموعة من الصحفيين المصريين وادعى أنه تعمد الحصول إلى مصر وتمهدت شركة أوفا أن توفره إلى مصر حتى تنفي عن مصر الصورة المشوهة التي تنشرها عنها الأفلام الأوروبية والأمريكية، أي أنه جاء ليخرج رواية «تشرف مصر والشرق، وتضع مصر والشرق في المكان اللائق». شنتسل هذا كان يتعمد أن يصور أدق حرارة ليقول عنها أنها شارع من أهم الشوارع في القاهرة التمدينة الحديثة! .. ويحكي الكاتب في القراء أن شنتسل هذا طلب إلى أحد المستثمرين أن يجعل القرفصاء إلى جانب باب المسجد ويمد يده بالسؤال! ... وقام مراقبة الأفلام بخط في نومه ويترك هؤلاء الأوروبيين يصوروننا وحوشا وأجلالا دون أن ترتفع كلمة بالاحتجاج! وقيل لشنتسل هذا... ليس في شوارع القاهرة كلها شارع واحد يعجبك أو يعجب جمهور أوروبا الذي سنعرض عليه الرواية؟ وفي تراجع عجيب يقول شنتسل: إن جاذبية الشرق في قدراته!! هذه الكلمة كررها شنتسل بدل مرة. مرات فهل سمعها قلم المراقبة؟ فإذا فرضينا أنه لم يسمع بها فهو قد سمعها الآن... فماذا يعني أن يفعل الآن.. ماذا يعني قلم المراقبة أن يفعل بإذن الله؟

حساب الحقيقة. ويضرب الكاتب عدة أمثلة للأفلام التي صورت في مصر وشوهرت صورة مصر مثل فيلم «موسم في القاهرة» و«ليلة في القاهرة». وقد يصل الأمر بالخرجين إلى الاعتماد على الديكورات التي توهم المترجع أن الفيلم صور في مصر دون أن يكلفو أنفسهم عناه الحضور إلى مصر والمشاهدة على الطبيعة، كما حدث في فيلم «نيران القدر»، مما يدل على سوء النية والتقصي والأخلاق المنسقة. وبين الكاتب الجمهور أن شركات الانتاج زيادة في الخدعة تجاه لهدف المشاهد التي تغضب المصريين حين تعرض الفيلم في مصر، ولكنها حين تعرسه في الخارج تعرسه كاملاً. ويلوم المفوضين المصريين في الخارج على تهاونهم في كرامة وطنهم وعدم التدخل لحذف المناظر التي تسنى إلى مصر، وخصوصاً أن الحكومة المصرية تدعي المساعدة لهؤلاء المخرجين وتكون النتيجة هو ذلك الغدر المشين. ويطالب الكاتب قلم الرقابة بمنع عرض هذه الأفلام في مصر.

وفي العدد الثاني المصادر بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٣٢ يعود كاتب آخر للحديث في نفس الموضوع، ويبوّه الخطاب أيضاً إلى قلم مراقبة الأفلام وإلى مفوضياتنا في الخارج. والمقالة/رسالة بعنوان: «المصري.. متلوّش في أفلامهم!! وأشرفنا قواد أو زمر نساء!!» يتتحدث الكاتب أحد الأفلام التي تحدث عنها الكاتب السابق وهو فيلم «ليلة في القاهرة» يخبر القراء أن الاسم الأصلي للفيلم هو «المتوّلش» والقصد به بالطبع هو المصري الذي صور في الفيلم على أنه متلوّش وقواد وزير نساء. وسبب تغيير اسم الفيلم أنه حين عرض في إنجلترا أثار النقاد الانجليز ثورة عارمة لهذا اتجاع من الأميركيين. فاضطررت الشركة إلى تغيير الاسم، وبعلق كاتب المقال في غضب «حكومتنا ساكتة، ومفوضياتنا لا يعنيها الأمر، وتنصلّياتنا غارقة في الحفلات وإجابة الدعوات، وقام المراقبة عندنا لاقائنا في وجوده على الإطلاق..» طال سكوت قلم المراقبة، وطال صمته،



الشيوعية؟ .. آه! هناك فكرة ثالثة من يدرى؟ قد تكون هي السبب فعلاً.. لابد أن سيدى قلم المراقبة رحيم القلب إلى حد بعيد.. وهذه الرحمة.. الرحمة بالصريبيين الذين سيتأثرون حين يشاهدون حزن الأمة العربية واضحًا جلياً في الشريط.. وقلم المراقبة أرحم بالصريبيين متهم بانفاسهم فكيف يسمح بعرض شريط يجدد أحزانهم أو يظهرها ويزيدها؟.. يا لسخرية القدر!.. يعرض الشريط في بلاد الشرق جميعها إلا في مصر.. يعرض الشريط في بلاد الغرب جميعها.. إلا في مصر؟.. يشقق قلم المراقبة على إبناء بلده فيمضي عليهم الشريط!.. وبعد أن ينتهي كاتب المقال من سخرية تبريرية نراه يغير لهجة الساخرة فجأة في نهاية المقال لتحمل صبغة التحذير: «سيدى قلم المراقبة.. ليس فى الأمر هزل أو مزاح.. تزيد أن تعرف سبباً لمنع عرض الشريط.. سبباً ما! فإن ماتردد الأمساط المطلعة يقلل الصريبيين جميعاً، ويقلق الشرقيين جميعاً أيضاً.. ولن ننسى حتى يقول سيدى قلم المراقبة هذا السبب.. وفي القريب العاجل أيضاً، أو نقول نحو السنين»..

تصفت مجلة «فن السنينا» في عددها الخامس عن الإشارة إلى الرقابة معطية الفرصة لقلم الرقابة للإجابة على كل الأسئلة التي طرحتها في الأعداد السابقة. وفي العدد السادس الصادر في ٢٦ نوفمبر ١٩٣٢، تنشر خبر تكذيب قلم الرقابة لمنع عرض شريط جنازة الملك فاروق. ولكنها لا تنسى أن تعرّض بالرقابة كالعادة «كانت مجلتنا أول من أشار إلى منع قلم الرقابة المصري لعرض شريط جنازة الملك فيصل.. وهذا هو قلم الرقابة يدل على يقظته وعيه الساهرة في غير سلسل هذا التكذيب إلى كل المراد.. إلا مجلتنا.. ولكنها بعد خبر التكذيب تنشر في نفس العدد مقالة طويلة موجهة أيضاً إلى الرقابة ومحفظياتنا في الخارج، لا تكتفي فيها بالهجوم التقليدي على الرقابة وصيتها على سمعة مصر المأهولة في أفلام الغرب، مع ذكر كل اللقطات التي تسبّ إلى سمعة مصر وتشوه

وماهى مهمة مفهومياتنا اذن؟.. كان الله
في عون مصر المسكونة». وفي نفس
صفحة المقال تنشر الجلة خبراً صغيراً عن
رفض قلم المراقبة عرض شريط جنائزه
المغدور له الملك فيصل عند وصول جثمانه
الى بغداد.

ومنذ العدد الرابع الصادر في ١٢
نوفمبر ١٩٣٣ ارتفعت نغمة السخرية من
الرقابة والتنديد بل والتمريض بها.
ينتهز الكاتب فرصة رفض الرقابة
التصريح بعرض فيلم جنازة الملك فيصل
لينهال على الرقابة بالسخرية المرة معدداً
سيئاتها . يكتب مقالة تحت عنوان:
خطاب مفتوح إلى قلم المراقبة للأفلام: لم
مفع عرض شريط جنازة الملك فيصل؟! .. ما هذا
يستعير الكاتب جملة «أجوليليت». ما هذا
الأسكتون؟ من مسرحية روميو
وجولييت الشكسير ليخاطب الرقابة
الحيثنة الساكتة دائمًا عن أبي جواب،
«طالما توصلنا يا سيدى قلم المراقبة..»
وطالما رجينا أن يتقرب قلم المراقبة بكلمة
تزييف حرمينا وتخلف من لهيب شوقنا!
شوقنا إلى سماع صوت قلم المراقبة
العنون!... دون فائدة بغرم مافى هذا
اللقاء من تذلل ومسكنة!! . هذا المجر
العجب من سيدى قلم المراقبة يزيد في
إصرارنا على أن نسمع كلّه.. كلّه
صغيرة تطمئن لها النفوس الجازعة على
جولييت الميتة!! . لقد قلنا أن رواية
«موسم في القاهرة»، وصمة في جبين
مصر والشرق، وأنها... وأنها... فماذا
كان؟ كان إن سكتت جولييت عن
الجواب!! . وقلنا أن رواية «التووش أو
ليلة في القاهرة» تظهر المصري بمظهر
التووش السافل.. فماذا كان؟ كان أن
سكتت جولييت عن الجواب!! . وقلنا أيضًا
أن رواية «نيران القدر» تمثل أقدر
حاراثة كأنها كل ما تملكه من شوارع
نظيفة واسعة.. فماذا كان؟ كان أن سكتت
جولييت عن الجواب!! . وقلنا أيضًا- مرة
أخرى- أن شريط جنازة الملك فيصل لم
يعرض وإن سيدى قلم المراقبة هو الذي
أمر بمنع عرض الشريط . وتساءلنا: هل
من سبب؟ أفي الشريط مناظر مخلة
بالآداب؟ هل يدعو الشريط إلى

وبكتنا طويلاً بل صرخنا ولطممنا الخدود
وشققنا الجيوب يامعالى الوزير من أجل
مصر المظلومة التي لا يريد قلم المراقبة
إنصافها.. ولكن قلم المراقبة لا يريد أن
يسمع يا معاى الوزير، يعتمد الصنم
يامعالي الوزير حتى أضطررنا إلى
توجيه هذه الكلمة إلى معايلكم وكلنا أمل
في قدرتكم على رد حاسة السمع إلى قلم
المراقبة المذكور.. ولا ينسى أن يعرض
فقرات حوار فاضح في بعض الأفلام
الأجنبية التي تعرض في مصر والتي
سمحت بها الرقابة دون أن تفك في
فتياتنا وشبيانا.

تصمت المجلة مرة أخرى في عددها
الثامن عن التعرض للرقابة، أما لالتقط
الأنفاس أو لترى مدى الشكوى لوزير
الداخلية، ولكن وزير الداخلية لم يكن
يختلف كثيراً عن الرقابة التي تقتله،
وكان صممها يوازي صممها إن لم يكن
أكثر.. ولم تجد المجلة بدا من استمرار
المعركة مع الرقابة مرة أخرى، فكتبت
في عددها التاسع الصادر في ٢٤ ديسمبر
١٩٢٣، مقالة أخرى طويلة تتسم بالماراثون
هذه المرة. كان عنوان المقالة: إلى قلم
المراقبة.. والأمر لله. وبدل عنوان المقال
على أن اليأس قد تسرب إلى نفوس المجلة
ومحرريها ولم يعودوا يجدونفائدة في
الحديث لام الرقابة ولا مع وزير
الداخلية، وبالتالي فهو يرسلون أمرهم
وأمر الوطن إلى الله. يثير كاتب المقال
قضية حذف بعض المشاهد من أحد الأفلام
الأجنبية، وقد ظلت المجلة تطالب الرقابة
في كل عدد بحذف بعض المشاهد التي
تسى إلى سمعة مصر في بعض الأفلام
الأجنبية والرقابة لم تحرك ساكناً بابل
وسمحت بعرض هذه الأفلام في مصر مع
ما فيها من مهانة. وفي الحلة التي
تحرر فيها الرقابة لحذف بعض المشاهد
من أحد الأفلام يتضمن أن هذا الحذف يتم
ليس حرصاً على سمعة مصر، ولا حماسة
للفضيلة، ولا مراعاة عادات وتقاليد
البلد، ولكنه حرصاً على ثبات أقدام
المحتل الإنجليزي في مصر. ويصرخ كاتب
المقال في مراره: «ماذا فعلتم أيها
الناس؟ ماذا فعلتم بالمناظر التي تصور

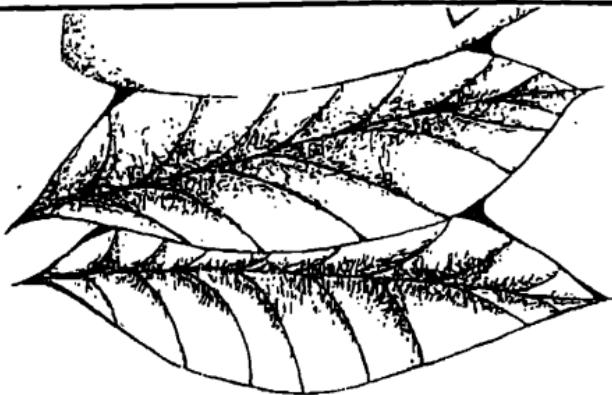
صورتها في الخارج، ولكنها أيضاً تهاجم
دور الرقابة داخل مصر واستسلامها
للسقوط الأجنبية بما يتنافي مع مصلحة
مصر. تتهم المجلة الرقابة بالصمت أيضاً
إزاء كل الأسئلة التي تدور في أذهان
الناس. وتطرح المجلة أو تعيد طرح أسئلة
محضة هي: هل للإنجليز دخل في منع
عرض شريط جنازة الملك فيصل؟ هل
لوزير إيطاليا المفوض دخل في منع عرض
رواية «حامِل العلم» التي كانت ستعرض
في سينما متروبول؟ بسبب منع عرض
فيلم «التعاون» الذي أداره فنياً محمد
كريم، وعما إذا كان لوزير إيطاليا المفوض
في مصر دخل في هذا المنع؟
ولأن المجلة تعرف مقدماً الإجابة. عن كل
الأسئلة السابقة، وهي قد حذرت الرقابة
في العدد الرابع بأن تكتف عن صمتها
وتجيب وإستفهام هي بالإجابة. لا تجد
المجلة بدا من كشف كل الأوراق وتنسمة
الأشياء يasmineها الحقيقة وتذكر بجرأة
ومرارة تامة الأسباب الحقيقة لقرار
الرقابة، قلم المراقبة يصمت عن الإجابة،
ويصر على الصمت... يصمت لنحبه
نحوه! فليس بمقدوره إذا قلم المراقبة. ولتنسم
الحكومة المصرية. ولتنسمم مفوضياتنا
وقنصلياتنا في الخارج. ثم يذكر الكاتب
كل أسباب المنع والتي ترتبط بالطبع
بالتدخلات الأجنبية. ولا ينسى أن يحذر
في نهاية المقال بأنه لم يقل كل ما يعرف
وان في الحقيقة أشياء أخرى كثيرة.
أصرت الرقابة على تجاهلها في نداءات
مجلة «فن سينما»، وبواست المجلة من
استجابة الرقابة، فقررت أن تتعامل مع
وزير الداخلية الذي تقع الرقابة تحت
مسئوليته. في مقاله جريئة أيضاً
نشرتها المجلة في عددها السابع الصادر
في ٢٤ ديسمبر ١٩٢٣ بعنوان: «سادام قلم
المراقبة لا يسمع.. فإذا إلى معاى وزير
الداخلية، ويحكي كاتب المقال لوزير أن
لحجة ساخرة معاناتهم مع الرقابة، «وقد
حاولنا مراراً يامعالى الوزير أن تتبه
قلم المراقبة إلى أشياء خطيرة تتعلق
بعمله عساي بغيرها آلتفاتان قلم يفعل..
وجئنا مراراً بأدلة مادية كان يجب أن
يتحرر لها قلم المراقبة ولكن لم يفعل..»

بكلمة صغيرة نظمت بها على كرامتنا التي يهددها الأجانب في كل مناسبة». يستمر كاتب المقال في حديثه إلى رئيس الوزراء فيفرق بين مهمة ممثل مصر في الخارج وبين مهمة الملاحة التجارية الذي من أهم مسؤوليات العمل على رواج المحمولات المصرية في السوق الأجنبي. ثم يشكو ممثل مصر في الخارج لكسفهم وتهاونهم في أداء مهمتهم، فلم يصدر أحدهم احتجاجاً ولو بسيطاً حين عرضت بالخارج الروابط التي تسنى إلى سمعة مصر. كما يشكو الرقابة التي سمحت بعرض هذه الأفلام في مصر. وبعد أن يعدد كل الأفلام المشوهة يتساءل:

«كيف يسمح صاحب الدولة لنفسه أن يقول في ثقة وأطمئنان أن العلاقات بين مصر والدولة الأجنبية على خير حال من المودة والصفاء؟ وهذا كله يصاحب الدولة إلا يكفي ليذكر جو المودة والصفاء بيننا وبين الدولة التي تسمى بإهانتنا بمثل هذه الإهانات الوجه الكاذبة؟»

في نفس هذا العدد العاشر، ترد المجلة أيضاً على رسالة من العراق كتبها أحد السينمائين من بغداد، يعترض فيها على الفيلم المصري «مخزن العشاق» الذي عرض في بغداد وأنه لا يشرف مصر عرضه في الخارج ولا حتى داخل مصر. كما يعبر عنأسفه وحزنه لعرض فيلم «سلمي» لطريقته في إظهار العرب وعاداتهم واحتياطاتهم معيشتهم. يعلق الكاتب على الملحوظة الخامسة بالفيلم المصري بأن المجلة جاهدت كثيراً للتمتنع عرضه «ولكن قلم المراقبة عدتنا - كما تعلمون - يقطن في ذمة الدائمة؛ ولا حول ولا قوة إلا بالله». أما رواية «سلمي» فقد كان شائناً معها يثير الدهشة. طلبنا إلى قلم المراقبة منع عرضها في مصر، وفعلنا كل ما نستطيع، كتبنا في جرائدنا ومجلاتنا وتكلمنا في محطات الراديو.. وأخيراً صادرها قلم المراقبة، ثم مضت مدة سمع بعدها قلم المراقبة لنفسه بعرض الرواية، أي أن الرقابة تحايل فتصادر الفيلم تهديه للخواطر ثم تعود

ثورة الصين ضد الأجانب في رواية «شاي الجنزال ين». لم حذفتم هذه المناظر من الرواية؟.. ت يريد أن تفهم سر هذه المناقشات التي تعيش فيها.. هل خشي الانجليز أن يشهد المصريون كيف نكل الصينيون بالأجانب وكيف طردوهم شر طردة؟.. هل خشي الصينيون أسلحتهم كلها في الأجانب وكيف قتلواهم وذبحواهم ليخلصوا من شرهم واستبدادهم؟.. لما لم تسمع الجلة أى إجابة لا من الرقابة ولا من وزير الداخلية، تقرر أن تبلغ صوتها لن هو أكبر منهم. تنتهز الملة فرصة خطاب رئيس الوزراء والذي يشغل منصب وزير الخارجية في نفس الوقت، والذي ألقاه بمناسبة افتتاح الدورة البرلانية الجديدة، وعبر فيه عن سروقه بأن علاقات مصر بالدول الأجنبية وخصوصاً بريطانيا على خير حال من المودة والصفاء، كما عبر عن ارتياحه للجهود التي يبذلها ممثلو مصر في الخارج للترويج للحاصلات المصرية. ترد الجلة على هذا الخطاب في عددها العاشر، الصادر في ٢٢ ديسمبر ١٩٣٢ بمقابلة طويلة متواتها: وزراؤنا المفوضون مهمتهم.. بيع البصل والطماطم!!.. يتتساءل صاحب المقال: «أهذه كل مهمة ممثل مصر في الخارج؟ أو.. هي فقط المهمة التي تستحق الذكر مع الارتياح اللازم؟.. وسمعة مصر في الخارج ياصاحب الدولة.. لا تستحق الذكر حتى بدون ارتياح؟.. شركة إنجلزية ياصاحب الدولة تتكون علينا برواية «ثيران القدر» التي تحظى من كرامتنا وتشوه سمعتنا فتقترنون بالإشارة بأن علاقات مصر بالدول الأجنبية وعلى الآخر بالدولة البريطانية على خير حال من المودة والصفاء!!.. ترى ياصاحب الدولة.. أى المهمتين أهم عند مصر؟ مهمته بيع «البصل والطماطم» والحاصلات المصرية في الخارج، أو مهمة الدفاع عن كرامة مصر وسمعتها في الخارج؟.. فما لكم ياصاحب الدولة تهملون هذه المهمة الدقيقة الواجبة فلا تذكرونها بكلمة...»



عالية علوها كبيرة، أما فتيات الانجليز فمعقول لهن فناصرة، ومدى إدراكهن محدود!!». كما يشرح الفرق بين مواقف ممثلة الدولة المحترمة في الخارج التي تحرض على سمعة دولها وكرامتها فلا تسمح بان تهان حتى ولو كانت هذه الإهانة مجرد نكتة في فيلم وبين موقف ممثلة الحكومة المصرية التخاذل. ويثنى مقالته ساخراً «والامر للله من قبل ومن بعد»!! ونصف عمرى كله لن يتبنّى نبوءة صحيحة من اليوم الذى سيصحو فيه قلم المراقبة والنصف الآخر لن يقول عن يوم البقطة عند الحكومة المصرية».

وما سبق يتضمن أن الصراحت لم يكن بين النقاد والمراقبة فقط، ولكن كان أيضاً مع الحكومة المصرية المتواطئة والمتهاونة والمتخاذلة في حق الوطن. ولو لا هذا النوع من الحكام لما وجدت هذا النوع من الرقياء. ولو لا المشاكل التي صادفتها مجلة «فن السينما» لاستمررت المعركة مع الرقياء ساخنة وساخرة. ولكن «فن السينما» كان عليه أن تخلى الساحة وتتوقف نهائياً عن الصدور بعد العدد الشامن عشر الذي صدر بتاريخ ١٧ فبراير ١٩٣٤. فهل مدفعت فن السينما ثمن جرأتها وشجاعتها، وكان عليها أن تستدِّ فاتورة الحساب كاملة حتى تكون عظة وعبرة للأخرين؟

إلى عرضه بعد أن تهدأ الأمور. كانت آخر مقالة نشرتها مجلة «فن السينما» في صراعها مع المراقبة في العدد الحادي عشر الصادر في ٢٠ ديسمبر ١٩٣٣. لم تكن هناك وسيلة للكشف أسلوب المراقبة في مصر إلا بابغاثه ناذج عمما تفعله المراقبة المحترمة في الدول الأخرى ومن بينها إنجلترا نفسها. كان عنوان المقالة: «فلم المراقبة الانجليزي لا يعترف بالحب الحر فيمنته، والحكومة الالانية تتحجج لمجرد الشيبة فيقبل احتجاجها». يشرح الكاتب في هذه المقالة الفرق بين المراقبة في إنجلترا وحرصها على أبناء بلدتها، وبين المراقبة في مصر وتهاونها في حق المصريين. فقد عرض في مصر فيلم (افتتان) «فلم يفعل قلم المراقبة عندنا شيئاً سوى الموافقة على عرض الرواية، وهو عمل عظيم والله! رواية افتتان نفسها هي التي منع قلم المراقبة في إنجلترا عرضها لأن فيها حب حرًا لا تعرف به قوانين الأخلاق، ولا تقره الأداب الاجتماعية عند الانجليز على الأقل.. ماشاء الله! لقد بلغنا شاؤوا بعيداً في ثقافتنا ومدنيتنا.. نحن نفهم «الحب الحر» فيما صحيحاً ما من شك، أما الانجليز فلا يفهمونه... ونحن لا نجد ما يعنينا من عرض رواية تعلم فتياتنا «الحب الحر» لأننا متmediون ثقافتنا

الشاشة بين العسكر والحرامية

ماجدة موريس

ذلك. ومن هنا تصبح الأفلام التي تعرضت لعلاقة العسكر بغيرهم من الناس هي الأفلام التي تعبر عن وجهة نظر السينما في العلاقة بين السلطة والناس وليس العلاقة بين العسكر والحرامية، فالعسكر هنا هم ممثلو السلطة في كل أتوناع المشاكل والممارسات بينما الحرامية هنا هي تعبير مجازي عن كل الفئات الشعبية التي تواجه العسكر في الأفلام المصرية. ولأن رموز السلطة كثيرة من رجال السياسة إلى أصحاب المناصب الكبيرة (من الوزير للعمدة) إلى سلطة البوليس السياسي سابقًا والمخابرات حالياً والبوليس بكل تخصصاته إلى سلطة رجال الدين ورجال العائلة ورجال المال الشروعي وغير الشرعي، فإننا هنا لن نستطيع التعرض لعلاقة كل أصحاب السلطة بالسينما المصرية ويصبح لاختيارنا سلطة "الأمن" أي البوليس معادلاً لأهمية جملة (العسكر والحرامية)

إذا كان بعض السينمائيين يفهمون الفيلم صراع العسكر في مواجهة الحرامية، وأن ظهور هذين الفريقين كفيل بخلق التشويق والإثارة المطلوبة وحبس أنفاس الجمهور أكثر ومن ثم الفوز بأكبر قدر من حصيلة شبابيك التذاكر فإن هذا الفهوم لم يثبت فشله الكامل بعد مرور قرن على بداية السينما في العالم وفي مصر. فيما زالت مواجهة العسكر والحرامية هي أقوى موضوعات السينما وأكثرها جذباً للمشاهدين من خلال ما أطلق عليه اسم أفلام الأكشن. لكن تأمل تاريخ السينما المصرية يكشف عن أن حكاية "الأكشن" وـ"العسكر والحرامية" هذه ما هي إلا أكذوبة كبيرة للترويج للسينما التجارية لأن ظهور العسكر في غير هذه الأفلام كان هو الأقوى والأكثر تأثيراً وتعبرأ عن العلاقة بين العسكر وغيرهم من البشر سواء كانوا حرامية أم غير

٤- الدرجة الرابعة من التعامل بين السينما المصرية وبين سلطة البوليس هي استخدام رجل البوليس كمحور للدراما نفسها مثل (زوجة رجل مهم) و(البرى) و(الباشا) و(ليل وقضبان).

متى يأتي البوليس؟

من البداية.. فإن أشهر ملمع دور ضابط البوليس منذ ميلاد السينما هو ذلك الضابط الذي يحضر في أنتهاء القبض على العصابة بعد أن تكون الدراما قد وصلت إلى أقصى درجاتها ونروتها وهنا يختلف تقويت هذا التدخل السلطوي، فيما أن تكون نهاية هامشية تماماً (من الدرجة الأولى) حتى لا يقال أنه مجتمع بلا سلطة تحمي أو تكون نهاية منطقية وحتمية تكشف عن دور أهم لضابط البوليس في دراما الفيلم. وعبر الرحلة السينمائية الطويلة في مصر ظلت شخصية الشرطي بكل رتبه لا تتجرأ على هذا الاستخدام إلا قليلاً ولكن هذا القليل هو غایتنا الأن لأنه يعبر عن مقدرة فانقة للعديد من السينمائيين على فهم واستيعاب ممارسات السلطة في إطار متغيرات الزمن والسياسة ووعي فائق في تقديم أهم هذه الممارسات ومتطلباتها بالإضافة إلى الأفلام التي استطاعات التعبير عن أفضل جانب لرجل السلطة كابتسان ومناضل والتجاوزات التي تصلب بممثل السلطة إلى أقصى حالات الطغيان أو التسامع ومن هنا كانت السينما (والسينمائيون) هي الفن الأكثر مقدرة على التعامل مع السلطة ب رغم كل أنواع الرقابة.

زمن الشاويش عطية

قدمت السينما المصرية الشرطة مثلاً للسلطة من خلال كل درجاتها الوظيفية، عسكري وشاوش عصوب وضابط - مروراً بكل رتبة - حتى وزير الداخلية. لكن الملاحظ أنه بينما كانت هذه السينما تحتفي بالرتب الصغيرة في مراحلها

في تاريخ السينما. فالبوليس هو السلطة الأكثر بروزاً في السينما المصرية، ورجل الشرطة هو الممثل الدائم للسلطة على الشاشة منذ بدأ السينما المصرية. وهي فيلم (الزواج) الذي أخرجه وأنتجته ومثلته فاطمة رشدي عام ١٩٢٢ ينتهي الأمر ببطل الفيلم الأفاق لإحضار البوليس كسلطة قهر لزوجته لإحضارها لبيت الطاعة وهو ما لا يفعله البوليس في الأفلام المصرية الحديثة لأن هناك أموراً أشد هولاً وعنفاً لوجوده السينمائي مثل جرائم القتل والاغتصاب ومثل محاولة مواطن التمرد في مجمع التحرير كما فعل بطل فيلم (الإرهاب والكباب) فاضطرر وزير الداخلية للحضور بنفسه على رأس فريق من الرئيسيين، الذين كانت ذواههم مصونة ومقاماتهم محفوظة في الماضي السينمائي، وحتى السبعينيات فقط. ولأن السينما لا تعمل منفصلة عن السياسة ولا من المناخ العام فإن تقديمها لصورة مماثلة للممارسات السلطية أيضاً جاء مرتبطاً بما يحدث حولها سواء من منطلق التفاعل أو الرصد أو التناقق أو إعلان الموقف. وفي إطار هذا كله جاء تقديم مماثل للسلطة البوليسية في السينما المصرية في عدة درجات تعبر كل منها عن ملامع عديدة سنترعرع لها فيما بعد:

١- الدرجة الأولى: استخدام رجال البوليس بشكل هامشي في لقطة أو عدة لقطات في نهاية الفيلم لإرضاء الرقابة أو إبراء الذمة، حيث يظهر البوليس الذي يقبض على المتهم أو يحاصر القاتل.

٢- الدرجة الثانية: هي استخدام رجال البوليس بشكل يكشف عن فعل حقيقى داخل في نسج الدراما وبشكل متزن مثل أفلام (حياة أو موت) (والرجل الثاني) (ورياس وسكنينة) (في بيتنا رجل).

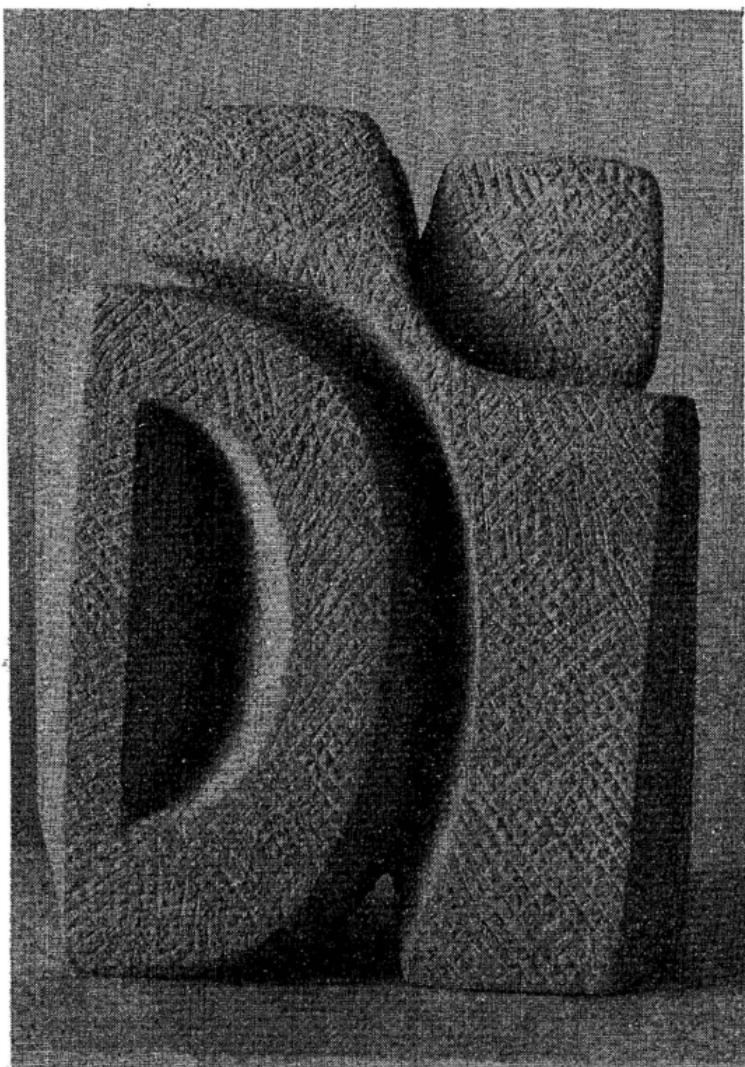
٣- والدرجة الثالثة: هي استخدام رجال البوليس كشخصية درامية هامة في تطورات الأحداث مع محاولة تحليها وإبراز أكثر من بعد لها في إطار الظروف المجتمعية الآتية مثل أفلام (أهل القمة) (واللعب مع الكبار) (فروع وشروع) (الكونك) (بداية ونهاية).

مطاردته، وحتى يستطيع اللحاق به بدأ العسكري سمعه يتأخّف من ملابسه التي تعلق حركته فخلع القايس والجاكيت والبنطلون وهو يلهث وراء ذي البالطو الذي تكتشف فيما بعد - في القسم - أنه ضابط مباحث متذكر كان قد كمن للقبض على المقص لكن العسكري الغبي تسبب في إفلات اللص منه، وأنه أى العسكري، لم يفهم أى إشارة حاول هذا الضابط أن يتباه بها أنه ليس المقصود، وأنه رجل بوليس مثله.. وفي القسم يحاوّل الشاويش عطية - رياض القصبي - أن يخفّف ثورة الضابط لكنه يضمّ على عقاب "سمعه" وأنه لا يصلح للعمل في الشرطة! ومن الجدير بالذكر هنا أن الفيلم لم ينبع بطله بالقياس فقط وإنما بالشخصين والتأخير الدائم في مواعيد الحصول وطابور التمام مقدماً من هذه الأسباب ذاتها الأساس الذي تقوم عليه كوميديا الفيلم وهو بهذا - أى مانع الفيلم - يعلم أنه يسرّر من رجل البوليس في سبيل هدف آخر هو خدمة النجم الذي يعود في نهاية الفيلم إلى الانزام (ولكن يبقى غيباً وسيهلاً). وللأمانة فإن هناك سمات أخرى للعسكري وال Shawaish في الفيلم المصري في هذه المرحلة مثل الإخلاص الشديد للعمل وكذلك الأخلاص في الحب والطيبة والانسانية ودخول معارك عنقرة من أجل الدفاع عن الحق ضد الخارجين عن القانون وضد المنافسين في الحب أيضاً فقد كان العسكري في أفلام تلك المرحلة مرتبط بحبته ينافسه عليها آخرون.

سلم نفسك.. المكان محاصر

مع (الضابط) تعاملت السينما المصرية بقدر أكبر من الحذر والتحفظ فلا كوميديا هازلة تصل بحضور الضابط إلى أن يخلع ملابسه وهو يطارد لصاً، ولا سخرية منه أو تقديمها كأنسان من لحم ودم وهفوات وهيئات مثلاً حدث مع العسكري، وإنما تقديمها من بعيد لبعيد يقود عساكره، ويعطي التمام لرؤسائه

الأولى (سلسلة أفلام اسماعيل يس وفترة الخمسينيات) فإنها في المراحل الأخيرة وحتى اليوم تتجاوز هذه الرتب الصغيرة لتقدم شخصياتها أساساً من الضباط وهو ما يمكن تفسيره بإدراك السينمائيين أن تلك الأهمية الاجتماعية لرجل الشرطة في كل رتبة، حتى أنها قد انتهت وأصبحت مقصورة على الضابط فقط، فإذا كان للعسكري أهمية في الخمسينيات، وكذلك الشاويش، في مصر سلطة ثورة يوليو والاستقرار الاجتماعي والسياسي الذي جعل لوجود العسكري المصري في الشارع وخطوهاته المسائية ومصيته الشهيرة (مين هناد) قوة كفيلة ببرع الخارجين على القانون فإن سلطة مصر الافتتاح وما بعده أنتهت وجود هذه الرتبة البسيطة فلم يعد أحد يهاها، ولم تستطع أى رتبة بدبلة أعلى مثل (أمين الشرطة) وتلك المعدات المتطرفة والعربات الجاهزة أن تحقق الأمان الذي كان، من هنا انتهى زمن الرتب الصغيرة على الشاشة مثلاً انتهى في الحياة، وكذلك انتهى أسلوب من التعامل مع رجل الأمن، كان مميزاً العلاقة السينمائية مع أصحاب السلطة من ذوي الرتب الصغيرة، حتى لو كانوا أبطال الفيلم مثل الفنان (اسماعيل يس) الذي وضعته السينما المصرية داثماً في رتبة صفيرة كممثل للسلطة العسكرية كان أو شاويشاً أو سولاً (في البوليس والبحرية والجيش والطيران وكثيرون سرى) وتعمقت أفلامه وأفلام غيره في الخمسينيات بمساحة أكبر من الحرية والتجربة التي لم تعد تعامل السينما بها مع الضباط في المراحل اللاحقة. في أفلام (اسماعيل يس ١٩٥٧) (ابن حميدو ١٩٥٩) (اسماعيل يس في البوليس ١٩٥٦) (اسماعيل يس في العلن ١٩٥٤) ويصبح اسماعيل يس هو رجل البوليس، العلن أو السرى، الطبيب القلب، الحسن الذية، غير المنضبط، ففي فيلم (اسماعيل يس في البوليس) كان العسكري "سمعة" مكلفاً بحراسة منطقة سكنية ومتى ما سمع البعض يصرخ أن هناك لصاً وقع بصره على رجل بالطوط وكونه فاخت يطارده وكلما أقتل منه اشتقد في



الضابط الانجليزي الذى قتل العديد من الابرياء بحثاً عن قائد خلية تحارب الانجليز فى القناة، وفي فيلم (بورسعيدي) الذى أخرجه عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٧ يتندم ضباط الشرطة مع الكتابين الشعبيتين التى ذهبت تحارب قوات الدعاون الثلاثي وفي فيلم (ريا وسكنينة) لصلاح أبو سيف - ١٩٥٤ - يتنكر ضابط البوليس فى شخصية صبي من المهمشين لآخرأق العصابة حتى يقبض عليهم، وفي فيلم (الرجل الثاني) إخراج عز الدين ذو الفقار ١٩٥٩ يتنكر ضابط الشرطة أيضاً فى دور شاب سورى حتى يقترب من الرجل الثانى ويكشف النقاب عن عصابة خطيرة برغم كل المخاطر، وفي أفلام أخرى عديدة تعلو قيمة الواجب على ما عادها من قيم فى علاقة ضابط الشرطة بالفيلم والدراما لكن الانقلاب الأهم فى هذه الصورة هو ما بدأ منذ فيلم (ليل وقضبان) الذى أخرجه أشرف فهمي عام ١٩٧٣ من مأمور سجن عمومى - قام بدوره محمود مرسي - حيث استطاع الفيلم أن يقدم صورة دقيقة لشخصية تعامل السلطة باليكباتورية وفرض طغيانه تتعامل به مع رعاياها سواء كانوا المسجونين أو أفراد السجن أنفسهم بقسوة وتجرد من الرحمة وتجاوز الفيلم هذه الصورة إلى الحياة الشخصية للذى الضابط الذى يطبق عليها نفس قواعد التعامل مع الآخرين حتى يكتشف علاقته بين زوجته وسجين أرسله إلى بيته من باب "الخدمة" بالأمر فىنفذ انتقامه المروء فيه.

من (ليل وقضبان) إلى (البرى)

فى فيلم (الكرنك)على بدر خان امتداد أكثر قسوة لشخصية مأمور السجن فى (ليل وقضبان)، لكنها قسوة بلا جذور قوية مثلما الفيلم الأول وإنما تبدو هنا قسوة لذاتها لفرض أمر واقع على المشاهد، وبطلاها هو رئيس المخبرات (كمال الشناوى) الذى يقوم بتعذيب عدد من الطلبة والطالبات الذى شاركوا فى

وينطلق فى حملة للقبض على المصوّص والمهربيين فى نهاية الفيلم وهو ينطق بكلمات من نوع (سلم نفسك .. المكان محاصر) من أشهر من قام بهذه الأدوار على الشاشة خالد فاخر ومحمود عزى مى وعماد حمدى، لكن التعامل مع رجل البوليس بدأ يأخذ طابعاً ايجابياً أكثر فى عديد من الأفلام وإن ظلت هي الأقل فى إطار العدد الذى تنتجه السينما المصرية سنوياً لكنها مؤشرات على تقدم ووعى السينمائين فى علاقتهم بممثلى السلطة ومارساتهم. من المؤشرات فيلمان يغيران عن تجاوزات رجل البوليس، ولكن بشكل مختلف، ففى فيلم (حياة أو موت) لكمال الشيخ يتبنى ضابط الشرطة شكوى مواطن يعلم ميدانياً اكتشف أنه أعطى أب جرمة دواء خطأ قد تقتل ابنه ويظل الضابط يسعى إلى منه الكارثة ويتجاوز حدود وظيفته إلى آفاق أكبر من العتاد ويصل به الأمر إلى محطة الإذاعة التي أذاعت التحذير فى الوقت المناسب. وعلى الجانب الآخر يقوم ضابط شرطة آخر فى منصب رفيع هو عزمى ياشا رئيس البوليس السياسى فى فيلم (شروق وغروب) لكمال الشيخ أيضاً يقتل زوج ابنه ومحاولة تلقيق تهم الزوج الجديد، الفيلمان يقدمان تجاوزات رجل البوليس برغم اختلافهما التام، وفيما بعد سوف تقدم السينما فى الشفافيتينيات صورة أكثر عمقاً وبشاشة لتجاوزات سلطة البوليس فى تعاملها مع المواطنين من خلال أفلام مثل (الكرنك) و(البرى) (ليل وقضبان).

ضابط البوليس المناضل

إذا كان فيلم (حياة أو موت) يقدم تجاوزات بطلان من رجل الشرطة أنقد به حياة طفلة فإن هناك أفلاماً أخرى قدمتها السينما المصرية عن (الجانب المضى) لدى ضابط الشرطة الذى يرتفع به من مجرد مهارس لهاته إلى سفهوم يتجاوز الذات إلى الوطن والواجب ففى فيلم (ثمن الحرية) الذى أخرجه ثور الدمرداش عام ١٩٦٤ يطلق الضابط المصرى الزمام على

يكشف البرئ عن ازدواجية السلوك لدى قطاع من أفراد السلطة، فمأمور العتقل القاسي الفاشي في تعامله مع ابنته هو رجل شديد الرقة والعذوبة مع ابنته، وفي ممارسته لحياته الخاصة في القاهرة، بل إنه شديد التسامح تجاه زوجته الفاتنة دائمًا عن البيت وكأنه شخصان في رجل واحد وهي صورة مختلفة عن مأمور السجن في (الليل وقضبان) الذي يعيش شخصيته في السجن والمنزل بنفس ملامحها بلا تغيير.

زوجة رجل مهم

فيلمان كان ضابط البوليس هو العمود الفقرى لهما ومحور الدراما، الأول (زوجة رجل مهم) الذى أخرجه محمد خان - عام ١٩٨٨، والثانى (الباشا) الذى أخرجه طارق العريان عام ١٩٩٢. وشتان الفارق بينهما برغم أن بطليهما واحد هو أحمد ذكى، لكن بينما يمثل بطل الفيلم الثانى (الباشا) معظم لقطات الفيلم وهو فى حيرة - ونحن معه - مما يحدث حوله ومحاولته تقديم صورة لتجاذرات المجتمع التى تفوق تجاذراته هو كأحد أفراد السلطة فإن بطل (زوجة رجل مهم) يطرح تراجيديا رجل السلطة فى تعامله مع الناس العاديين ويقدم الدليل على أن البداية المنطقية لتتوتر العلاقة بينهما لا تأتى من لا يمارس السلطة وإنما من ممارسيها. ومن هنا تصبح حالة الرائد/ حسام ضابط مكافحة المدرارات فى فيلم (الباشا) الذى نقل إلى إدارة (الأداب) استثناء لأن خدم أحد أفراد السلطة فى صراعه (وغلبه) تجاه قواد استطاع حماية نفسه بالرشوة مما اضطر الضابط إلى تركه وتتركز اهتمامه على مغنية شابة تعيش عالم الليل ويكتشف هو كم هي بريئة تحتاج إلى مساعدته فيتمرر عندها.

يقدم (زوجة رجل مهم) بطله المقدم هشام أبو الوفا فى أقصى حالات إخلاصه لهاته وهى - خدمة النظام وسياساته

مظاهرات الجامعة المصرية بعد نكسة يونيو مطالبين بمعرفة الحقيقة. التعذيب يمارس ببساطة لانتزاع اعترافات منهم ترضى رؤوس النظام (والقصد به النظام الناصرى بالطبع الذى قدم الفيلم عام ١٩٧٥ لإدانته وتقديمه على أنه كان مصر التعذيب الأكبر)، ثم جاء الانتداد الثالث لوحشية البوليس فى تعامله مع المواطنين فى فيلم "البرئ" لعاطف الطيب (١٩٨٦) حيث يقوم مأمور سجن الالجات للمعتقلين السياسيين - محمود عبد العزيز - بالتعامل مع المعتقلين السياسيين بوحشية مجردة من الأدبية وللدرجة التى يسلح فيها أحد المعتقلين بعد ربطه بحبيل فى أرجل جواهه حتى يموت. ومن الجدير بالذكر هنا أن كل من (الكرنك) و(البرئ) برغم الاختلاف بينهما لقد اتفقا على تقديم وخشبة التعامل بالنسبة لسلطة البوليس تجاه المعارضين السياسيين أيا كانت درجة معارضتهم بشكل صريح وواحد لهم - أى المعارضون - فى الفيلمين إما طيبة وطالبات جامعة أو كتاب وصحفيون وأصحاب رأى بعضهم أراد فقط أن يفهم ما يحدث والبعض يتحفظ أو يعترض أو يخالف ولكن أسلطة هنا - من خلال الفيلمين وضعيتهم فى نفس السلطة وإن كان انتقام الفيلمين على هذا واحد فإن (البرئ) تفوق فى عمق رؤيته وتجريدها من الانحياز لإدانة عهد بعينه إلى إدارة الأسلوب وأسلوب نفسه الذى من الممكن أن ينعكس فى التعامل مع المعارضين، بل إن (البرئ) يكمل الدائرة فى وعي السياسي كفيلم عندما يقدم الوجه الآخر للسلطة الفاشية وهى تمارس تعذيب أصحاب الرأى المخالف وفى نفس الوقت تخلص البيسطاء فى مقابل مأمور السجن المعتقل يقف أحد جنوده الذى جاء من الصعيد مجند اوتراك فلاحة أرضه ليبردى الرزى الرسمي للجنود ويشارك فى إساءة معاملة آخرين قبل له أنهم أعداء الوطن، ويظل يخلص بكل نفسه النقية فى التعامل مع (أعداء الوطن) بما يستحقونه حتى يكتشف الدعوة الكبرى بمحى أقرب أبناء بلدته إلى المعتقل منها بأنه من أعداء الوطن من ناحية أخرى

فيلم (اللعبة مع الكبار) لشريف عرفة ١٩٩٢ يعجز مقدم الشرطة عن حماية المواطن الذي تقدم له ببلاغ عن تحاولات وعمليات فساد كبرى علم بها صديقه الذي يعمل في هيئة الاتصالات، إن الضابط بعد المواطن بالحماية له ولصديقه، لكن الصديق يموج دلالة على أن حكومة المقدم وإمكانياته أقل من إمكانيات الفساد المنظم وبهذا وضع الفيلم علامه استفهم في العلاقة بين السلطة والمواطن في التسعينيات، وقد كان من الممكن للفيلم (البشا) أن يفعل هذا ويقدم رؤية هامة لتلك العلاقة بين الرجل البوليسي والمواطن والقوى الأخرى في هذه المرحلة لكنه افتقد الوضوح الفكري وجاء مشوشًا راغبًا عن التعرض لأي هدف كبير، أخيرًا قدم (الإرهاب والكتاب) لشريف عرفة - ١٩٩٣ - تطويراً لتلك العلاقة المازومة بين السلطة وال المواطن من خلال شخصية استثنائية على دراما الشاشة في شخصية وزير الداخلية الذي يهرب إلى ميدان التحرير حيث يقع مبني المجمع العملاق الذي حدث فيه حالة انزدرا واستيلاء على الموقع .. وبدلاً من سورة "المأمور" الصامت المتطرفس في الماضي يبدو "الوزير" هنا متورطاً تلقائياً بعيد عن رباطة الجأش المفترضة لن كان في مثل رتبته، يتلاشف بنفسه مع المواطن من جهاز الأسلكى الذي يحمله ولا يستمع لكلمات أصحاب الرتب الكبيرة الذين يحيطون به بل ويسخر منها ضعفها مصمماً على العمل بنفسه. وفي عمق الصورة يعبر الفيلم عن التناقض بين استعراض السلطة لقوتها من خلال آلاف الجنود الذين انتشروا في المكان حاملين أسلحتهم مترجكين بشكل يوحى باشتباكات وшибك وبين الوزير وكبار الضباط في حالة هل تنتهي إلى هذه عندما يتضح أن للمتمردين مطلب شخصياً بسيطاً وهو ما يعني الانقسام بين المواطنين بكل مطالبهم الصغيرة الهمة، وأيضاً الملحقة، وبين الشرطة بكل هيمتها، التي لا تتحرّك جدياً إلا إذا فسرت السلوك الجماهيري على أنه تمرد وعصيان، وغير هذا فلا شيء لهم!...

التي يعتنقها في إطار تلقائية التبعية للسلطة، وفي الوقت نفسه يقدم تشيريع لهذه العقلية التي تحمل كل ملامحها الفاشية بداخلها، فهي تعمل بلا ذكر مستقل، تنفذ الأوامر وتتفوق في حرفة الأداء، العنف جاهز بداخلها وتستخدمه دائمًا في كل الأمور ولديها شراهة متزايدة لنشر نفوذها عبر العمل من خلال قمة الولاء للرؤساء وقيمة الإذراء للوطنيين والتعامل معهم باعتبارهم متهمين من باشع الدواجن لبائع الجراند والبابا الخ..

حتى الزواج من فتاة جميلة يتحول لدى هذه النوعية من الضباط إلى محاولة اقتناص زوجة باستخدام الأنفحة والنفوذ وسلطه المنصب شم يتطور الفيلم ببطء إلى المرحلة التي تتغير فيها السياسات التي أذدهر وعلا نجمها في إطارها قمع مظاهرات ١٦، ١٨ يناير ١٩٧٧ فلا يقدر على التلاويم مع السياسات الجديدة، ولا يقدر على تغيير إيماناته وقناعاته وأن ما كان يحدث هو خطأ، ويرفض انهايار عالمه مصرًا على البقاء على وهم السلطة والنفوذ السابقين ومخفيًا حقيقة الاستفباء عنه وعن زوجته باعتبارها الركن الوحيد الباقي من عالمه، وعندما توشك الزوجة على الرحيل يقتلها وينتحر. ويانتحاره تصل ألسينهما في علاقتها بممثل السلطة إلى درجة عالية من التعبير والفهم لتركيبة قطاع مهم من أصحاب السلطة البوليسية في مصر لكنها مع ذلك لا تتأخر عن تقديم نماذج أخرى، بتركيبيات أخرى مختلفة تعيش نفس الواقع وتعبر عن شرائح هامة من رجال السلطة هؤلاء الذين من الممكن إطلاق تعبير "المشاركون في نفس الهموم" عليهم مثل ضباط الشرطة في فيلم (أهل القمة) على بدرخان الذي تزوره مظاهر التنسيب حوله سواء من أسرته أو أخته أو أناس في الشارع ويصبح عاجزاً عن أيام مهمته بفاعليه لأنه وجد نفسه جزءاً من الأحداث في زمن الانفتاح وحيث ترتبط أخته بعلاقة حب مع ثضاب يطارده الآخ الضابط .. وفي

سينما الهاشميين والمهمشين

وليد الخشاب

عن الواقعية الجديدة في السينما المصرية، يقدم سمير فريد التعريف التالي للهاشميين: سواقط الطبقات بالمعنى العلمي، الذين يعيشون خارج كل الطبقات، وخارج كل المهن، وخارج كل المؤسسات الاجتماعية مثل مؤسسة "العائلة" وغيرها، وفي عبارة واحدة خارج المجتمع^(١).

في تصورنا أن الشخصية الهاشمية تسمى كذلك لأنها على هامش طبقة حاكمة أو ممتعنة بثراء أو ثبات اقتصادي، تتخلق حول هذه الطبقة لتنقطع منها رزقها، مثل "حمامنة" البائع السريج الذي يبيع التفاح، للاثرية طبقة، في حرب الفراولة لخيري بشاره، أو قد يكون الهاشمي في خدمة طبقة، مثل "كاميليا" الخادمة في "أحلام هند وكاميلا" لمحمد خان. يمكننا إذن أن نعرف الهاشمي بمهنته، أو بلا مهنته: فعلمه غير ثابت، لا يدر دخلاً منتظماً،

لا يختلف متابدو السينما المصرية منذ الثمانينات على أن ظاهرة السينما الجديدة، أو الواقعية الجديدة، قد حملت في طياتها بذرة أخرى، صارت الآن ظاهرة متميزة: أعني بذلك تعدد الأفلام التي تقدم عوالم الهاشم والتى تدور حول شخصيات مهمشة اجتماعياً، بما يمكن تسميتها "سينما الهاشميين" أو "أفلام المهمشين".

الملن والهاشم / تعريف:

لك نحصر الظاهرة التي سنتناولها بالدراسة، سوف نبدأ بتعريف الشخصية الهاشمية، علينا بأننا سوف نركز على الأفلام التي تلعب فيها تلك الشخصية الأدوار الرئيسية، وعلى المخرجين الذين قدموا تلك الشخصية مراراً، فيما يشكل الظاهرة. الشخصية الهاشمية إذن تعريف اجتماعي، لأدramي. في كتابه

طبقتهم أو أدنى ، بفعل الغلاء المتزايد . أمثلة المتمرد الهمش (الذى يحاول كشف الفساد) عديدة ، هنا "أحمد" المخرج الذى يحاول فضح سرقة قطن المحطة فى العوامة ٧. آخرى بشارة أو "عادل" الذى يحاول الإيقاع بمتاجر الفراخ الفاسدة فى "الفول لسمير سيف". ينتصب هذان النموذجان للطبة الوسطى التى همش الغلاء شرائحها المتوسطة والدنيا ، دون أن يطردها لها ماش المجتمع تماماً . هذا حال الموظفين البسطاء من البورجوازية الصغيرة، الذين يشكلون معظم أبطال عاطف الطيب . على فى "الحب فوق هضبة الهرم" و"إبراهيم فى إنذار بالطاعة" . وكذلك حال الموظف البسيط "أحمد" فى "الإرهاب والكتاب" لشريف عرفة . وقد يتولد تندوز المهمش لاجتماع السبيلين: الفكرى والاقتصادى ، مثل كثير من أبطال رافت الميهى : الطبيب الحكومى الذى لا يجد مكاناً ليتزوج فيه والذى يواصل يحثه عن الحرية مع يحثه من الحب فى سمله لن ترهندي ، والمحامى الذى يتهكم على نظام العدالة أو اللادعالة، الذى يمثل أحد أوجه غياب العدالة الاجتماعية التي تطحن طبقته المتوسطة ، فى "الأفوكاتو" .

لن نركز إذن على من أسميناهم "المهمشين" لأنهم وإن كانوا ضحايا التعلم الاجتماعى والوحشية الرأسمالية مثلهم مثل "الهامشيين" ، إلا أن حالي أقل سوءاً منهم ظلمه ثابتة في العادة ، وإن كان دخلهما فقيراً ، ولم يسكن داخل حدود المدينة ، وإن كان منهاكاً وبسيطاً . والأهم من ذلك أن نسق تقديرهم يقترب إلى النسق المتعارف على أنه يسود المجتمع ، بينما نجد "الهامشيين" يكافحون يومياً من أجل مواصلة الحياة ، ببسط المعانى المادية ، معنى توفير ثمن وجبة ، وبالتالي فقيمهم قد تقبل السواقات الصغيرة والخيانات العابرة (والتي لا تعتبر في عرفهم عملاً سيناً بالضرورة) .

على أتنا قد نجد في عالم من أسميناهم "المهمشين" في السينما الجديدة ، ملامح تنسحب على "الهامشيين" . لذلك من المفيد

هو عمل مرهق وغير مجذب ، وهو عمل دوني بالقياس التراتبى ، وكثيراً ما لا يعمل الهاشمى ، أو كثيراً ما ينتقل من عمل لأخر يلقط رزقه مثل صلاح فى مستر كراتيه "محمد خان" حيث يعمل سائساً في "سارق الفرج" ثم منادياً للسيارات ومحترفاً مستتراً ، للكارييه . وأحياناً ما يلقط رزقه بطريقة غير مشروعة ، مثل عوض في "سارق الفرج" لداود عبد السيد الذى يبيع المنايد الورقية ويسرق ملابس أخيه ويبيعها ويسرق العشاق الذين تستدرجهم صديقه العاهره .

والشخصية الهاشمية التي تقدمها السينما الجديدة توجد أحياناً على هامش المجتمع كله ، بمعنى أن جميع الطبقات تلقظها ، بحيث يتجمع الهاشميون ليشكروا طبقة من المطربين . كما أن الهاشمى يوجد عادة على هامش المدينة . فالمجتمع يلقطه مادياً ومعنوياً وجغرافياً . ليسكن في أحياه عشوائية ، على أطراف المدينة ، تتسم بالفقر وغالباً بالقدر ، مثل عشوائيات المقطم في "سارق الفرج" لداود عبد السيد وربما كانت في تلال زينهم أو المقطم التي تبدأ وتنتهي فيها أحداث كابوريا . آخرى يشارىء وقاد يتسم الهاشمى بشيء من الاندماج في الطبيعة التي يعيش على هامشها ، فيسكن على هوامل مبارتها ، ثم مثل سيف في "آيس كريم في جليم" لخيري بشارة ، الذي يسكن في جاراج سيارة بالمعمارى ، أو "فارس في الحرير" الذي يسكن على سطح عمارة كبيرة كبرى ويدركنا بغرفة السطح الشهيرة ، التي كانت مسكن الطبلة و"مهمشى" السينينيات ، والتي صارت في السبعينيات وما تلاها روف شيك .

مقالاتنا عن "الهامشيين" بالتعريف الاجتماعي بالأساس . لذلك نميزهم عن "الهامشيين" . ونعني بالهامشيين ، المتمردين الذين يلقطهم من حولهم أسباب فكرية في القالب ، أو ذوى الدخل الثابت الحدود الذين يسقطون من طبقتهم ، لينزلوا درجات في السلم الاجتماعي وليلحقوا بشرائح أدنى في

الذى لعب دوراً رئيسياً في أفلام ما قبل الثمانينات، بالإضافة لمهايل درب المهايل لتوسيع صالح. ومع ذلك فلم يشكل الهاشميون ظاهرة في أفلام الخمسينيات والستينيات، وفي الفيلمين المذكورين ظل محور الاهتمام الاجتماعي هو ممثل الطريقة الشعبية المستقر اهتماماً والناضل القابلي في باب الحديد أو المثقف المستنير بمثل

البورجوازية المتوسطة في درب المهايل. أي كان التركيز على الطبقات التي يبدي النظام اهتماماً بها وأنت تشكل معظم جمهور السينما آنذاك، بينما كان الهاشميون حالات نفسية أكثر منها اجتماعية، قريبة من نمادج الفن الرومانسي والطبيعي في أفلام غربية معاصرة: أفلام الواقعية الشعرية الفرنسية وأفلام تعرض نموذج الجنون أو الأهل فريد مثلما في أحذب نوردام والأخوة كارامازوف في هوليوود.

عشية ظهور السينما الجديدة، قدم صلاح أبو سيف شخصيتين هاشميتين في السقوطات (١٩٧٧): محترف الجنائزات والسقا: بالتحديد صاحبي مهنة مندثرة، يعيشان على أطراف القاهرة (آنذاك). كما قدم سمير سيف في أول أفلامه "دائرة الانتقام" (١٩٧٧) شخصية لص منتق هاشمي، يمثل أمتداداً لمجرس الهاشمي في الخمسينيات ولكن شخصية جابر تغيرت وببعدها الاجتماعية، واستغرقت كاميلا سمير سيف إلى الشعبي الذي يعيش فيه صديقه، الذي لعب دوره عبد السلام محمد وقدمنه بشكل فيه الكثير من الواقعية.

وعندما صنع محمد خان أوائل أفلامه، قدم لأول مرة نموذج الهاشمي، ابن المدينة، التي هي عشق خان الكبير. هكذا كان شمس في "ضربة شمس" (١٩٨٠)، مصورةً محترفةً، لكن دخله غير ثابت، وإن كان له مسكن معقول، إلا أنه مغامر يجوب الشوارع على دراجته البخارية، أي هو أقرب للصلعوك. كما قدم خان شخصية شبه هاشمية في "موعد على العشاء" (١٩٨١): الكوافير البسيط. في

تمثل كل العالمين. عادة ما تقدم السينما الجديدة بطلها الهاشمي أو المهمش في حالة بحث: بحث عن لقمة العيش، عن السعادة، عن وسيلة تحقيق هدف أو حلم ما. وفي حالة تفاصيل أو صراع مع "الشر" التمثيل في عالم الأثرياء الذين كانوا ثرواتهم بطريق غير مشروع، والذين عادة ما يكونون من أصول متواضعة.

تأصيل نموذج الهاشمي:

ولدت نموذج الشخصية الهاشمية كما عرفناها، بشكل واضح ومكثف من خلال السينما المصرية الجديدة، التي ظهرت إرهاساتها في السبعينيات وتأكّدت في الثمانينيات والسبعينيات. عادة ما يؤرخ لهذه السينما "يسواقي الأوتوبوس" لعاطف الطيب (١٩٨١). بينما يرى إبراهيم العريسي أن بدايتها مع "أهل القمة" لعل بدرخان (١٩٨١) (٢). على كل حال، لا خلاف على التاريخ ولا على خصائص الظاهرة، التي تمثل قطيعة مع السينما السابقة عليها. كما ترتبط السينما المصرية الجديدة، أو الواقعية الجديدة، كما يسميها سمير فريد، بمخرجين بعيدين بدأوا غالباً في الثمانينيات، مثل محمد خان، داود عبد السيد، خيري بشارة، وعاطف الطيب وغيرهم.

من بين ما أنت به هذه السينما من جديد، نموذج الهاشمي. يمكننا أن نجد بعض ملامح الشخصية الهاشمية في السينما منذ عقود، منذ هريدي في "الفتوة" لصلاح أبو سيف مثلاً. غالباً ما كان الهاشميون في سينما الأربعين والخمسينات إما شخصيات غابرة في الأفلام، وإما يبداؤن كهاشميين لكن ينطلقون في رحلة معهود اجتماعي مثلكما في "الفتوة" حيث صار هريدي تاجرًا كبيراً، أو يكتون مجرمين، حيث هم الفيلم بوليس لا الاجتماعي، مثل الكثير من أفلام فريد شوقي في السينينيات. ربما كان تقناوى في باب الحديد لي يوسف شاهين هو الهاشمي الوحيد

في أغلب هذه الحالات لم يكن الهدف رصد حالة اجتماعية، بقدر ما كان استغلال نموزج جديد جذاب، ووضعه دائمًا في حالة صعود اجتماعي، بهدف إخراج نمط حدوث شعور محب، والإثارة والاكشن - يكفي هنا مثالاً أن نادية الجندي قدمت نموزج الهاشميشية في «عزبة الصصيف» لإبراهيم عفيفي (١٩٨٧). وقد يكون الهدف هو الكوميديا مثلما في «المترشدان للسعادة» مصطفى (١٩٨٣) الذين افتتحا سلسلة طويلة من رحلات الصعود الكوميدية أبطالها من المهمشين أو الهاشميشين ليس آخرها «بيخت وعديلة» لنادر جلال (١٩٩٤) / وقد يكون الهدف ميلودرامياً يقدر / أكثر مما هو اجتماعي، مثلما في «الجراج» لعلاء كريم (١٩٩٣).

الهاشميش والهواشي:

هكذا شكل الهاشميش نموذجًا فرض نفسه على السينما التجارية الاستهلاكية وسينما التسلية جيدة الصنع، بالإضافة للواقعية الجديدة، بدلاً من سيادة نموزج الطقة الوسطى في السينيتيات. على أن هذا النموذج ليس طاغياً عددياً. لكن من اللافت للنظر أن مخرجين يعيثون بهم الذين اهتموا بالهاشميشين بشكل خاص. بالإضافة لعام أبي الظاهرة، محمد خان، نجد للهاشميشين حضوراً قوياً في عوالم خيري بشارة وداود عبد السيد وشريف عرفة، ويمكننا أن نضيف إليهم أفلاماً بعنوانها لرضاون الكاشف وأسماء البكري وهاني لاشين ومحمد القليوبى وعلى بدرخان.

مع تسلينا بخصوصية كل فنان، بل وكل عمل، فإن ضرورة الدراسة تقتضي أن نبحث عن خطوط جامعة تنتظم فيها ظاهرة الأفلام عن الهاشميشين. ليس من البسيط أن نضع تقسيماً يضم أسماء المخرجين، فنقول مثلاً إن خان وداود قدما أفلاماً واقعية من الهاشميشين بينما مال بشاره وعرفة إلى «هلوة» الظاهرة. أو أن نصف الأفلام عن الهاشميشين إلى استعراضية وغير / أو أقل استعراضية،

الفيلم الأول، لم يكن هم المخرج تقديم عالم الهاشميشي بقدر ما استخدمه كامتداد لتراث هامشي «الاكتشاف»، مع إضافة لمسة شبه واقعية في شقة البطل وفي تصوير الشوارع: أما لهم الرئيسي فكان المطاردات والمشاجرات. في الفيلم الثاني كان هناك قدر من الميلودراما حول المثلث: الزوجة / الزوج السابق / الحبيب الحالي، يطغى على تقديم واقع الشخصية. واجتمع هذان العاملان في «طاهر على الطريق» (١٩٨١)، مع وجود بعض لحظات الوصف الاجتماعي الخارجى للعالم التي يحثك بها الأسائق الهاشميشي.

أما أول بطل هامشي بمعنى الكلمة في السينما المصرية (الجديدة)، فحن تتفق مع سمير فريد، ومع كثير من النقاد، على كونه «فارس في «الحرير» (١٩٨٤) لمحمد خان أيضاً: إنه أول بطل يعيش على هامش المجتمع في السينما المصرية المعاصرة ويعانى مشاكل الواقع ومشاكل الوجود في أن واحد (٢). الواقع أن هذا الوصف ينطبق على معظم الأبطال الهاشميشين في الأفلام التالية التي انتجتها السينما المصرية. انظر «محمد خاد الكريمية» في الأرجوز لهانى لاشين (١٩٨٩) يتأمل حال البلد سياسياً، وحاله، ويعارض تأملاً عن الحياة، والفرح. انظر عوض في «سارق الفرح» لداود عبد السيد (١٩٩٥) يتأمل حاله ويفكر في السعادة مع صديقه العاهرة.

منذ ظهور «الحرير» والهاشميش نموذج هام في السينما الجديدة أو في السينما المصاححة لها، تجارية كانت أو لم تكن. فنجد سلسلة أفلام المصوّر الصغار الذين يكبرون، ويواجهون المصوّر الكبار، مثل «الشيوه» لسمير سيف (١٩٨١)، ودور اللص البسيط «الطيب» ارتبط طويلاً بعادل إمام، وإن كان له إرهاصات مبكرة في «المحفظة» معاياً. لعمرو عبد العزيز (١٩٨٧). كذلك نجد الهاشميش في سلسلة أفلام الفتاوات التي غطت الثمانينيات، والتي كان من أجملها «الشيطان» يعطى لشرف فهمي (١٩٨١). كذلك نجده في سلسلة أفلام الخدم، مثل المشاغب ستة لحمد نبيه (١٩٩١).



ينفسح لروضوان الكاشف (١٩٩٣)، عالم الهاشم لا أوهام فيه. ليتصور الهاشم أنّه سوف يكسب خبطة العمر ليصير مليونيراً. بل هو يكافح من أجل لقمة العيش اليومية، على عربة كشرى (بنفسج) أو في إشارات المرور (الفرح)، أو يجاهد وطأة الملل والازدحام أو ضغط الحياة في العشوائيات والأحياء الفقيرة (الكتب كات) (و يوم مر). لذلك تعرض هذه الأفلام شرائح من الحياة اليومية للهاشميين، بلا هدف أكثر من أن تقر الأيام على خير، مع البحث عن شيء من البهجة المتاحة بالجنس والخمر أو الشيش. لذلك تختلف فيلم "الصعيالك" لداود عبد السيد (١٩٨٥) عن هذه المجموعة، لأنـه - مثل "الفتوة" - يعرض قصة صعود هامشيين في عالم البيزنس، ولا يكتفى بعرض حالتهم الهاشمية. ولذلك نجد معظم أفلام هذه المجموعة تدور في مساحة مكانية وزمانية محدودة: عالم الحرارة والمنازل في "الكتب كات" و"يوم مر" و"ينفسج"، مع مقابلة سريعة مع عالم المدينة وأثريائها (شوارع المدينة في "الفرح"ـ قارب النزهة في يوم مر ...)ـ كما تدور هذه الأفلام في إطار يضئع أيام أو أسابيع، مما يميزها مرة أخرى عن "الصعيالك"ـ ذى التبض المشابه للوحات التاريخية الكبرى.

الحلم

نلاحظ في أفلام المجموعة السابقة، أنّ الأغنية تأتي في الغالب لتدعم موقفـاً درامياً، لكن يشكل / يهدف أساساً إلى إدخال البهجة على نفس المشاهد، بلا ضرورة فنيةـ وقد أفضى النقاد في ذلك بخصوص سارق الفرح حيث حشرت الأغانيـ والاستعراضات حشاً، وإن كانـ زراها جميلة ومبهجةـ لكن بصفة عامة، تظل هذه الأفلام واقعية وغيرـ استعراضية.

أما مجموعة "الحلم الهاشمـ" فهيـ استعراضيةـ في الغالبـ عند شريف عرفةـ مؤسس هذا التيارـ نجد معظم الإبطـالـ من الفنانين الاستعراضيينـ أبطالـ

حيث تدرج معظم أفلام الهاشميين عند بشارة وعرفة تحت بند الاستعراضـ لكنـ هذه الأحكامـ وإن شكلـتـ مـؤشرـاتـ للتصنيـفـ لمـ يـسـتـ دقـيـقةـ بما يـكـفـيـ، لأنـ الأمـورـ لمـ يـسـتـ بهـذاـ الـوضـوحـ فيـ كلـ أـفـلامـ هـوـلـاءـ الـمـخـرـجـيـنـ، وـلـيـسـتـ أيـضـاـ أوـ أـسـوـدـ فـكـلـ الأـفـلامـ الـعـنـيـةـ وـاقـعـيـةـ يـقـدرـ ماـ عـلـىـ نـحـوـ ماـ، وـأـغـلـبـهـ يـتـوـسـلـ بـالـأـغـنـيـةـ، كـمـاـ فـيـ المـسـرـحـ، أـصـبـحـتـ مـنـ الـأسـاسـيـاتـ الـتـيـ تـفـرـضـهـاـ الـفـسـرـورـةـ الـتـجـارـيـةـ عـلـىـ الـفـنـ، لـاسـيـماـ فـيـ التـسـعـيـنـيـاتـ. ثـمـ إـنـ عـالـمـ الـخـرـجـ الـواـحـدـ يـتـضـمـنـ فـيـ الـفـالـ بـتـوـرـاـ أوـ تـنـاقـضاـ ماـ.

ربـماـ كـانـ أـقـلـ التـصـنـيـفـاتـ تعـسـفـاـ هـوـ تـوزـعـ الـأـفـلامـ إـلـىـ أـفـلامـ "الـحـلـ"ـ وـأـفـلامـ "الـوـاقـعـ"ـ أـفـلامـ "الـوـاقـعـ الـهاـشـمـيـ"ـ تـعـرـضـ الـوـاقـعـ بـشـكـلـ فـنـيـ، لـكـنـ بـدـوـنـ بـثـ أـحـلـامـ /ـ أـوـهـامـ فـيـ جـيـاـزـ هـذـاـ الـوـاقـعـ الـمـرـيـرـ بـوـنـ توـفـرـ ظـرـوفـ مـوـضـوعـيـةـ تـسـمـعـ بـذـلـكـ، بـيـنـمـاـ تـعـرـضـ أـفـلامـ "الـحـلـ الـهاـشـمـيـ"ـ عـالـمـ الـهاـشـمـيـنـ، مـؤـمـلـةـ إـيـاهـمـ بـالـحـلـ الـأـمـرـيـكـيـ أوـ يـفـرـجـ اللـهـ.

الواقع

في "الحريف" (١٩٨٤)ـ كـماـ فـيـ "الـحـلـ هـنـدـ وـكـامـيلـياـ"ـ (١٩٨٨)ـ يـقـدمـ محمدـ بـخـانـ أـشـدـ نـادـجـهـ اـقـتـرـابـاـ مـنـ الـهاـشـمـ وـمـنـ الـوـاقـعـ، فـيـصـوـرـ لـنـاـ أـبـطالـ دـاخـلـ مـنـازـلـهـ الـبـسيـطـةـ، حـيـثـ تـنـراـكـمـ الـأـشـيـاءـ، بـحـركـاتـ الـقـيـمةـ تـنـابـعـهـمـ فـيـ لـهـاـشـمـ فـيـ الشـارـعـ، بـحـثـاـنـ عـنـ الرـزـقـ ("الـحـرـيفـ")ـ أوـ هـرـبـاـنـ الـفـطـرـ الـمـتـمـثـلـ فـيـ مـلاـحـقـ الـشـرـطـةـ أوـ الـأـشـرـارـ ("الـأـحـلـامـ"). وـبـحـركـاتـ رـأـسـيـةـ تـنـابـعـهـمـ فـيـ صـعـودـهـمـ الـبـيوـمـ بـالـمـصـدـرـ إـلـىـ عـالـمـ الـأـغـنـيـاءـ الـذـيـنـ يـعـمـلـونـ عـنـدهـمـ ("الـأـحـلـامـ")ـ أوـ إـلـىـ حـيـثـ يـتـأـمـلـونـ الـمـدـيـنـةـ الـتـيـ هـمـ شـتـهـمـ مـنـ أـعـلـىـ ("الـحـرـيفـ"). وـنـلـاحـظـ أـبـواـبـهـ مـلـأـتـ غـالـبـاـ الـبـيـوتـ مـوـصـدةـ أـبـواـبـهـ، مـنـ خـلـالـ الصـعـودـ.

فـيـ هـذـيـنـ الـفـيلـمـيـنـ، كـماـ فـيـ "يـومـ مرـ"ـ وـيـومـ حـلـوـ لـخـيرـيـ بـشـارـةـ (١٩٨٨)ـ وـالـكـيـتـ كـاتـ لـداـودـ عـبـدـ السـيـدـ (١٩٩١)ـ وـسـارـقـ الـفـرـحـ لـداـودـ أـيـضـاـ (١٩٩٥)ـ وـلـيـهـ يـاـ

شريف عرفة يبدو طفولياً، مبهجاً كعالم الكارتون، كما يتضمن من تنميته الشخصيات وموتيقات الديكور وألوانها الزاعقة ورسم الكادرات والتقطيع. على العكس، تجد هامشين خان قادرین على الابتسام رغم الهوموم وتجد هامشی داود متهجين لأن الضحك وسلتهم للمقاومة، كما نتعرف من عبقرية المسرى الذي يضحك دائمًا في أصعب الظروف، لا لأن طفل أو واهم، لكن لأنه يساند نفسه وينقدها منهكما.

لم تنجح أفلام شريف عرفة الأولى عن الهاشميين كما كان يتعتى. فانطلق يستخدم الهاشميين ذوى البعد الاجتماعي لكن في إطار أكثر، مثلما في النسبي (١٩٩٢) واللعب مع الكبار (١٩٩٣). التقط خطيب خيري بشارة ليصنف ابتداءً من «كابوريا» (١٩٩٠)، مجموعة من الأفلام الناجحة عن الهاشميين، لكن في إطار الوعد بالحلم، في «كابوريا» وأمريكا شاكيرا (١٩٩٢) و«حرب الفراولة» (١٩٩٤) و«فترش البندق» (١٩٩٥) نفس الموصفات الموجدة في أفلام عرفة: غباء واستعراض، أبطال هامشيون يحتكون بعلم الحلم: أثرياء ميدريين غربيي الأطوار لكن مستغلين («كابوريا» و«فراولة») نصاين يعودونهم بالهجرة وبالثراء، (أمريكا) رأساليين مستغلين، يعودونهم بجازة في مقابل أن يمتهنوا أنفسهم («كابوريا»، «فراولة»، «بندق»). لكن عند بشارة، ينتصر البطل بإمكانات هوليوودية خارقة: ملاكم رهيب في «كابوريا» أو مغامر من الطراز الأول في «فراولة»، مع كونه هامشياً، مما جعل منه بطلًا شعبياً على غرار «الحريف». في هذه الأفلام يأخذنا بشارة في عالم من الحلم الجميل في عالم الرأساليين المنحرفين، ليعطيانا وجبة مئعة، ثم يجعلنا نتفق من جو الفيلم أو الفندق الفاخر أو البند الجميل، لنكشف أننا، مع البطل الهاشمى، كنا ضحية وهم. لكن الخلاصة تعدل للمسلودراما أكثر من الوعي الكاشف بزيف التطبيقات المستغلة الطفولية فاحشاً الشراء. أما في «أيس كريم» في جليم (١٩٩٢) فالحلم مستمر إلى

سيرك في «الأقزام قادمون» (١٩٨٧) مغنايات ورقصات شعبيات في سمع هس (١٩٩٠)، وممثلون ورقصون مختلفون في «يا مهليبة يا» (١٩٩١). وهم هيبة مشجعوا كرة قدم، أى صنف من المنشدين الشعبيين في «الدرجة الثالثة» (١٩٨٨).

في عالم الهاشميين «السعادة» هنا تجد دائنة الحلم الأميركي الذى سوف يحل كل شيء: أبطال السيرك تحمل مشاكلهم لو تملّكو أرضهم، الفنانون ينتظرون نجاح استعراضهم ليصلوا للنجومية، والشجعون ينتظرون انتصار فريقهم ومرشحهم في مجلس الإدارة، لتحقق لهم السعادة. لكن أحد ملامع واقعية شريف عرفة في هذه المرحلة، هو أن السيناريو يسير دائمًا على عكس ما توقعه وتعدوهاته من أفلام الاستعراض، حيث البطل يواصل رحلة صعوده فني وطبقى ناجحة. ينتصر أقزام السيرك على الرأسمالي المحتال نعم، لكنهم يعرّون خلال ذلك فساد نظام الإعلانات الاستهلاكي، حيث يبيع المحتال منتجات غير محققة لحلم السعادة بالاستهلاك، وبذلك تحتحول المعركة بين الطيبين والأشرار إلى معركة بين نمطي حياة، وبين طبقتين: مكتفية ذاتياً واستهلاكية. في «سم هس» - يخوض الفنانان الهاشميان أغنية المجد لأن المغني المستقل سرقها وأنذعها باسمه، فيضطران للبيه من الصفر. كذلك في «الدرجة الثالثة» يكتشف مثلاً جمهور الترسو أنهما ضحية لعبة الديمocrاطية، وأن الرعوس الكبيرة تحرکهما في مجلس الإدارة لتمرير رفع أسعار التذاكر.

يتحقق شريف عرفة مع مهمته معادلة تجارية. فهو يعرض عالمهم بشيء من وضوح الرؤوية بين «الطيب والشرير» لكنه يدير صرامة بينهما ليحيط الجمهور، ويبسّط الأمور للأضحىك بحيث تبدو الحكمة وكأنها مبلودراما أو كوميديا ذات شخصيات نمطية. ويعتمد على الأغنية والاستعراض المبهج، فيبدو الهاشميون سعداء بوضعهم الاجتماعي ويبدو سعيهم لتجاوزه سعيًا لذيناً لا كفاحاً. لذلك فعال

في الموضوع ولكن في الفن^(٤). لقد جد مخرجو السينما الواقعية الجديدة في الموضوع السينمائي من حيث تقديمهم أفلاماً عن الهاشميين. لكن إسهامهم فني بالأساس. تحمل أفلام الهاشميين مثل غيرها، وربما أكثر من غيرها، جماليات جديدة وقيمة جديدة على ما سببها في تاريخ السينما المصرية. فأفلام الهاشميين حين تقدم شرائط من حياة أبطالها، تلقي الحبكة والبداية والوسط والنهاية، لتقدم تتابع لحظات من حياة يومية^(٥). كما أن الشخصية الرئيسية كثيرة ما صارت في هذه السينما بطلة ضداً. ليس فقط بسبب وضعه الاجتماعي ولكن بسبب عدم قدرته على الفعل والتاثير على لقائه. فهو بما يمارسه رد الفعل، أو ينتظر، أو لا يقوم بالفعل إلا ليحافظ على وجوده، في ظل نظام اجتماعي يسجهه^(٦). يعكس الأبطال الفاعلين المتحققين على مدار تاريخ السينما، إما لتجاههم الاجتماعي أو لحملهم رسالة إيدиولوجية نostoriaire. كذلك تغيرت صورة الحب في هذه الأفلام ولم تعد رومانسية، بل تتبع من احتياج مادي بسيط للرفقة وللجسد. وتغيرت منظومة القيم التي تسمى بخروج بسيط على "الأخلاق" تحت ضغط الحاجة والحياة في زحام العشوانيات أما من حيث الصورة، فقد خرجت الكاميرا خارج إطار المنازل البورجوازية وصورت الشوارع والحرارات والبيوت البسيطة. صورت العالم الحقيقي، عالم البسطاء، بدينامية وفرها المونتاج التعبيري وحركة الكاميرا، التي لم تعد مجرد عمليات روتينية.

الهاشميون لماذا؟

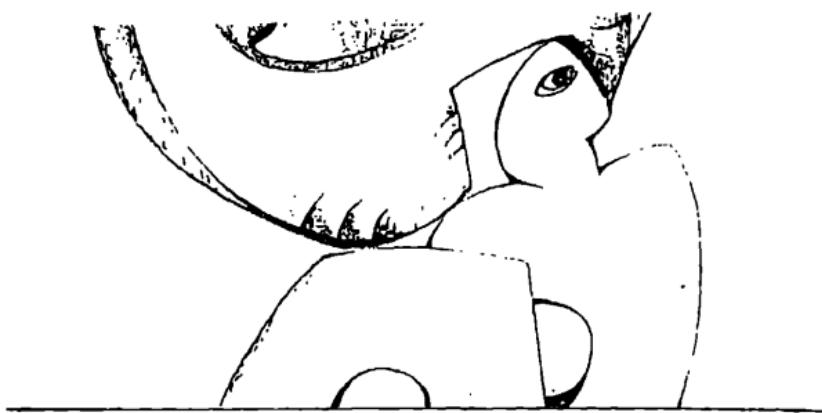
بعد هذا الاستعراض، بقى أن نحاول الإجابة عن سر وجود ظاهرة أفلام الهاشميين ونجاح معظمها في هذا الوقت بالذات، تحتاج الإجابة لدراسة مستقلة، مثلاً يحتاج رصد جماليات سينما الهاشميين إلى كتاب. لكن يمكننا أن نوجز العوامل في الظرف التاريخي العام والفنى. فمع مطلع الثمانينيات وبعد

النهاية: قصة صعود مفن موهوب مغمور إلى أن يغنى أمم الآلاف على شاطئ جليم فتحقق حلم حياته ومجدته. تلاحظ أن أفلام هامشى الواقع تدور في عالم الهاشميين لتصفهم. أما أفلام الحلم تقدم لنا إمكانية دخول الهاشميين ولو لفترة إلى عالم الثراء وتقدم لنا صرامة شعبوية إلى حد ما، من حيث هو يثير متعة الفرجة أكثر من الوعي الطبقي، لا سيما عند بشارة. لذلك تعلو نبرة الميلودراما في أفلام الحلم، وينضم إليها الأراجوز^(٧) لهانى لاشين، حيث يتتحول نقد بيروقراطية الاتحاد الاشتراكى إلى ميلودراما ابن الذى يبيع أبياه وزوجته، وأنسانى الأراجوز النهضة توكل على البهجة أكثر منها على النقاش.

كما أن أفلام الواقع تصف حياة الهاشميين بالكاميرا لأنها تتبعهم في عالمهم. بينما تقل مساحة هذا الوصف في أفلام الحلم لأنها تتركز في أماكن محاولة تحقيق هذا الحلم، كالليلة الفاخرة أو القصر. بل إن مكان الهاشميين يقدم بهجة وعجائبة في أفلام هامشى الحلم، فتحن نرى فقر بيروت كابوريا لكننا نتذكر قبل كل شيء، رحلة الشباب إلى التل وهم يغدون الأغنية الشهيرة ثم تكونهم سلماً بشرياً ليصعد به كابوريا لحياته. ربما استثنينا فيلم "مستر كارانتيه" (١٩٩٢) لـ محمد خان - وهو ينتهي لمجموعة هامش الحلم - لأن الفيلم معظمه في الشوارع ويقدم المناطق الهاشمية في الشارع، مثل أسفل الكوبرى وجانب منزل الكوبرى وموقف السيارات. لكن يظل الفيلم بتركيبية البطل الشعري الفارق الذى يحقق مظلومين بذلكاته وقوته الكابورى منتمياً لعالم الحلم. ولعلها مفارقة أن يبدع خان الهاشمى ويستعتبره بشارة وعرفة، ثم يعود إليه خان من حيث انتهى بشارة.

سينما جديدة وجميلة

كما يقول سمير فريد: ليس التجديد



والتايوانية ، ليجتذبوا الزبائن .
المهم أنه لا أحد يستطيع التكهن بما ستؤول إليه هذه السينما . لكنها أحدثت لاشك قطبيعة مهمة في تاريخ السينما . وستبقى ظروف وجودها الاجتماعية مادام الفلاء والقتل الاقتصادي طاغياً .
لكن إلى أين تتجه هذه السينما : هل يتواصل الاهتمام الاجتماعي بالهامش في الأفلام ، أم يتحول الهاشم إلى مستوى لا يطال يغيبون البسطاء في الواقع بالفناء الهندي ، والكاراتيه المضروب والحلم "المغلب"؟ .

الهامش

- ١ - سمير فريد . الواقعية الجديدة في السينما المصرية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٧٢ . ص ١٤٣ - ١٤٧ .
- ٢ - موسي براخ وأخرون . السينما العربية : ترجمة من التلمساني . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٩٦ . ص ٧٣ - ٧٨ .
- ٣ - سمير فريد . سبق ذكره . ص ٧٩ .
- ٤ - نفس مصدره .
- ٥ - انتظر إبراهيم العريسي في السينما العربية . سبق ذكره . ص ٨٠ .
- ٦ - يركز إبراهيم العريسي على أن البطل في السينما الجديدة كلها هو لا يطل . انتظر نفسه ص ٧٥ - ٧٦ .

اختفاء السادات ، حدثت انفراجة رقابية سمحت بالطرق للموضوعات التي نهم المشاهد فعلاً وتعبير عن المشاكل التي يعيشها وأهمها المشكلة الاقتصادية بتداييئها الاجتماعية . وأحد أغراض هذه المشكلة هو وضع الهاشين . لذلك نشأت السينما الجديدة وفي حضنها سينما الهاشين .
كمأن الهاشين صاروا اقوة لا يستهان بها في سوق السينما لأن عدد السكان في المقاير يتضاعف وعدد المرفقيين ساكتن العشوائيات يتضاعف وهم جزء هام من جمهور السينما ، قادر على دفع ثمن تذكرة ، وراغب في التسلية ، وفي مشاهدة صورة له على الشاشة ، كما أن الهاشين في مقرن بورة الاهتمام (الإعلامي) للدولة تنظر لأنهم أصبحوا يشكلون جمعاً طبقياً هاماً ، يفرج الإرهاـب وتداعياته .

لذلك ، صارت هناك موضة أفلام هاشين مثل موضات المدرات والعنوان والإرهاب ، حيث إن هناك طلبًا على هذه النوعية من السوق . كذلك فرض هذا الجمهور رغبة في تغير السائد فنياً : المخرجون الجددون ثاروا على الميلودرام الفجة والأكشن الحمض ، والمخرجون المهرمون بالشباك طورووا البطل الهاشى على غرار أبطال الأفلام الهندية

السينما « ترافق » المثقفين

مدى التلمسانى

والطبقية والأيديولوجية رغم ثباتها النسبي عبر السنوات ورغم تعدد فروعها، أصبحت الآن تعبير عن حاجات ومتطلبات أخرى تختلف كثيراً عن ما كانت عليه في السينما المصرية حتى السبعينيات. وعلى الرغم من أن مفهوم المثقف مفهوم غائم يحكم التصور الشعبي السادس الذي يربط بين الثقافة والتعليم بشكل شرطى، إلا أنها تراهن في السينما شديد النعوظة والتتجدد: حيث ارتبطت صورة المثقف دائماً بالطبيقة البورجوازية المتوسطة وبالتعليم الجامعي كشرط أساسى من شروط «الثقافة»، كما ارتبطت بامتلاك المعرفة / أو الحقيقة والقدرة على التنبؤ بالمستقبل، تلك المعرفة التي تتمثل دوماً في «الكتاب» و«الكلمة»، خطاب المثقفين السادس في السينما المصرية هو ذلك الخطاب الذي يمر عبر الكلمة في شكل مناقشات ولقاءات ذات طابع فكري وحوارات استبطانية إلخ.

في مقال بعنوان «المثقف في السينما المصرية» نشر بالفرنسية عام ١٩٨٥ لخالد عثمان، تعريف للمثقف بوصفه «من يمتلك الوسائل اللازمة لممارسة أمال الشعب وللحديث نيابة عن الفالبية الصادمة»؛ وتوصيف لدور المثقف بوصفه البحث عن هوية الشعب والتعبير عنها والدفاع عن التراث الثقافي .. فإذا صدق هذا التصور فيما يخص شخصية المثقف في سينما الثمانينيات والسبعينيات في مصر، وفي عدد كبير من أفلام يوسف شاهين تحديداً كما جاء في المقال، فإنه لا يستقيم تماماً في تعريف المثقف في سينما الثمانينيات وحتى اليوم، وخاصة في السينما الجديدة التي أنتجها خيري بشارة ومحمد خان وعاطف الطيب وداود عبد السيد، ثم شريف عرقفة ويسرى نصر الله وأسماء البكرى وغيرهم. إن انتماءات المثقف المصري الاجتماعية

طواحين الهواء وإما تستسلم لضعفها الإنساني وتتحول إلى شخصية مستلبة أو انتهازية تستثمر الواجهة الثقافية لتحقيق أغراض شخصية ونجاحات خاصة.

فإذا نظرنا إلى هذه الشخصية في سينما ١٩٨٠-١٩٩٠ لوجدناها أقل خطابة، وأكثر جرأة في الكشف أو لأن موالن ضعفها وسلبيات خطابها الاجتماعي، وفي التعبير ثانيةً عاماً أنت إليه الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في مصر في ظل التبعية والأصولية. ولا ندعى هنا محاولة تقييم شخصية المثقف في السينما المصرية في هذه الفترة ولا نطالب بتقديم الشخصية بصورة معينة دون غيرها، كما لا نعتقد أن على المثقف يجب أن يوحي تجاه الفالبية السلبية ولا نعتقد أيضاً أن السينما مطالبة بتقديم صورة إيجابية لهذا الدور.

فالهم أن يقدم الشخصية الفيلمية بصورة منطقية تتناسب فيها مع نفسها ومع المقدمات التي يطرحها الفيلم ومع رصد المخرج للمتغيرات التي طرأت على المجتمع المصري من وجهة نظره.

كما نعتقد أن انتقاء دور السينما من المري أو النبي ليس سوى انعكاس لانتفاء دور المثقفين المصريين في الحياة وعلى الشاشة أيضاً نتيجة لأسباب كثيرة ربما كان من بينها - مرة أخرى - الرقابة على المصنفات والخوف من حرية الفكر والتغيير في مجتمع يفتقد فرج فودة ويفتح نصر حامد أبو زيد ويحاكم يوسف شاهين ويصارد أعمال سعيد العشماوى، فى ظل الديمقراطية حق لكل مواطن.

بعض الأدوار الأولى في عدد من الأفلام المهمة التي عرضت في تلك الفترة (١٩٨٠-١٩٩٥) تقدم تنويعات على شخصية المثقفمنذ العوامة (٧٠) (خيري بشارة - ١٩٨٢) حتى مرسيدس (يسرى نصر الله ١٩٩٢-١٩٩٣) مروراً بقلب الليل (عاطف الطيب - ١٩٨٩) و سوبر ماركت (محمد خان - ١٩٩٠) و شحاتين ونبلاه (أسماء

وربما كان للرقابة دور هام في تنميته هذه الشخصية وفي تحجيم دورها : ففي مرحلة سابقة وربما حتى في التسعينيات لم يكن من الممكن التعبر صراحة عن انتفاء الشخصية إلى الفكر الماركسي أو إلى الإخوان المسلمين كما رأينا مؤخراً في ثلاثة على الطريق الطالب الناصرى... ثم في طيور الظلام الموظف الناصرى... فمجرد ذكر الشيوخية كان يعد من تابوهات السينما المصرية ، تاهيك عن تقديم شخصية قد يتغاضف عنها الجمهور رغم كونها تمثل فكراً مناهضاً للدولة.

كان أحد شخصية المثقف في السبعينيات والستينيات تنويع على صورة القائد ، المعلم ، النبي الذي يقود مسيرة التقدم ويمد العون للبساطة ناصحة ومرشدًا ويتبنّى بمصير الأمة ، وفي السبعينيات يندد بسياسات المثقف والاعتقال في فترة الحكم الناصرى كما تسمى له الرقابة بذلك بعد تولي أنور السادات السلطة ، ثم في الثمانينيات يندد بسياسات الافتتاح وبالفجوة التي أحدثتها في المجتمع المصري بكل طبقاته ، كما تسمى له الرقابة أيضاً بذلك في فترة الحكم الحالى . ومع الانفراجة الديمocratية التي أحدثتها الدولة بعد تولي الرئيس مبارك ، أصبحت الرقابة أكثر تسامحاً بمنطق "دعهم يشررون" ، وفي حدود الإشارات العابرة وليس في العمق ، والأدليل على ذلك سلسلة أفلام الإرهاب الساذجة الأخيرة.

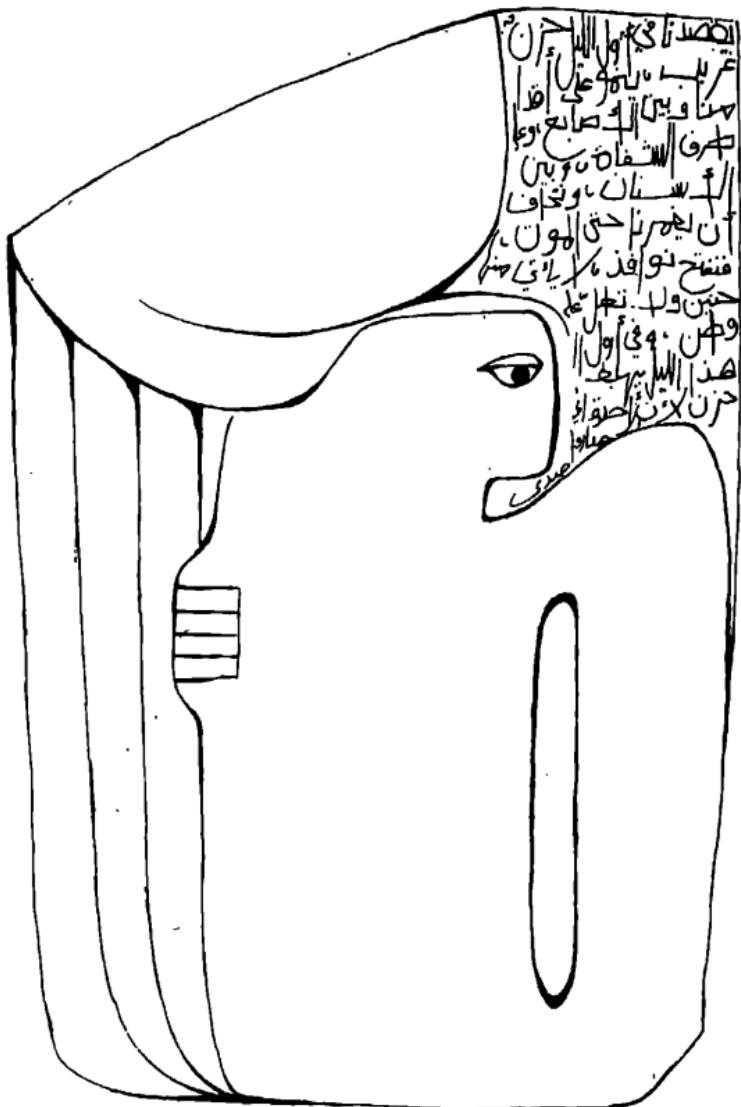
فإذا عدنا إلى شخصية المثقف في الفترات السابقة لوجدناها شخصية أمبل إلى العزلة ، رغم أنها تنهن غالباً إما الصحافة والكتابية الأدبية وإما النشال الطلابي في الجامعة ، كما تراها في أفلام "الرجل الذي فقد ظله" ، "الكذاب" ، "زائر الفجر" ، "العصافور" ، "القاهرة ٢٠٠٠" ، "الكرنك" ، "وراء الشمس" وانعزالم يأتي من عدم قدرتها على إقامة علاقات تواصل حقيقة مع الجمهور / الشعب ، فهي إما تواصل نضالها كفارس وحيد يبارز

ولم يدع أى من صناع هذه الأفلام الرغبة في تقديم شخصية المثقف النمطية ببعادها التقليدية المتعارف عليها .. إنما هي شخصيات أميل إلى الصيغة، لا تزاهم على سبيل المثال وسط مكتبة كبيرة (ربما باستثناء جعفر في قلب الليل) ينبعطون الكتب كما لا تزاهم ينطلقون في مناقشات سياسية أو فكرية على المقاهي أو في غرف الاجتماعات المغلقة. بل على العكس من ذلك، تعيس هذه الشخصيات أزمة المجتمع الاستهلاكي وتختضن شرطه. مثال ذلك مسخر خيري بمشاركة في "العوامة" ٧، الذي يوكل مهمة البحث عن الجنابة في قضية أحلام الخطيبة الصحفية، بينما يكاد يقدم لمن شريف عرفة في "يا مهليبة ... يا" (١٩٩٢) شخصية المخرج البهلوان الذى يحاول التحايل على الجميع - الرقاقة وأصحاب رأس المال ورجال الأعمال - ليقدم فيلمًا عن الملك/رمز السلطة القاسدة في كل مكان وزمان ... وينتهي به الحال مع كاتب السيناريو في مصححة نفسية.

ويبين ١٩٨٧ و١٩٩٢ لم يتغير الشيء الكبير في أزمة صناعة السينما اللهم إلا أنها تتفاقم، ليس فقط في بحثها عن رأس المال ولكن في علاقتها بالرقابة .. وبينما تعرض فيلم "العوامة" ٧، للقمع والقص فقد استطاع "يا مهليبة..." أن يضحك على الجميع بما في ذلك صناعة السينما.

إن السؤال المطروح في هذه الأفلام وفي غيرها لا يعبر عن هم وطني مباشر أو عن وعي سياسي إلا بالسلب. قد نجد إشارة للحرب العالمية الثانية في "شحاتين وبنبلاء" لكنها لا تغير شيئاً في سير الأحداث وإنما تجد مبرراً وأهلاً لاستقالة أستاذ الجامعة وعدميته، ثم لاستقالة رجل الشرطة الذي يلحق بجامعة الصعاليك بحثاً عن السعادة وراحة البال. وقد نجد إشارات للتغيارات الأصولية الإرهابية في مرسيدس لكنها لا تقترب من هذه المنقطة فليس هذا هو هد الفيلم. إن السؤال المطروح هنا يعبر عن رغبة حقيقة في معرفة الذات / الآنا / وفي التعرف على الآخر / الفرد . ولقد قيل أن

البكرى ١٩٩١). تتمت الشخصية النبوانية في هذه الأفلام بنوع من الثقافة تستطيع أن نطلق عليه الثقافة الرفيعة، ترتبط فعلياً بوظيفة أو منه الشخصية في الفيلم: فبطل "العوامة" ٧، مخرج سينمائى وبطل سوربر ماركت عازف بيانو تخرج من الكونسرفتوار، وبطل "شحاتين وبنبلاء" أستاذ جامعي سابق، وبطل "مرسيدس" معتقل ماركسي سابق ينحدر من أسرة ثوية، أما بطل "قلب الليل" فهوباحث عن الحقيقة وقارئ متبحر في الفلسفة . لكن هوة واسعة تفصل بين كل هؤلاء وبين مجتمعهم .. فالعوامة ٧ تعزل بخربتها عن العالم وسرعان ما يصيغ الإحباط لفشلها في إخراج فيلم روائى وينتساق وراء عمه الفاسد ، وخرج الكونسرفتوار بعامله في فنادق الخمس نجوم ويحمل بالثراء بينما تلتحق زوجته راقصة الباليه بفرقة رقص شعبى لتحصل على المال اللازم لشراء شقة، والأستاذ الجامعي يستقيل من الجامعة ليحيا حياة الصعاليك في حى شعبي فقير ويتعاطى المخدرات ويقتل غانية .. وهؤلاء وغيرهم لا يعنهم المجتمع فى شيء ، لا يهدفون لتغييره ولا ينتمسون لما يجري فيه ، ولا يعون أنساقهم وراء أحلامهم الشخصية رغم امتلاكهم المعرفة . هم وغيرهم جزء من أزمة عامة لا يفصلهم عن المجتمع ولا عن البساطة سوى عذابهم الشخصى وتارح جهم بين ثقافتهم وأحتياجاتهم البومية . حين يعرف بطل قلب الليل أنه لن يصل يوماً إلى أى يقيى، يقتل رمز اليقين المتمثل فى المناضل الماركسي الساكسونى من جهله، ويدخل السجن ويخرج منه وقد فقد عقله . أما المعتقل الماركسي السابق فى "مرسيدس" فيخرج كلقيم حوله تبدل ، يحاول لجد كلقيم حوله تبدل ، يحاول ببساطة وينتهي به الآخر فى أرض بعيدة متعزلة بحثاً عن الحب والحياة . لم تدع أى من هذه الشخصيات فى حوارتها أو فى أفعالها أن لثقافتها علاقة بدور ما اجتماعى أو تنويرى تجاه المجتمع



والموظف الناصري في "طيور الظلام" (شريف عرفة - ١٩٩٥) كلها شخصيات مهزومة في نهاية الأمر: فالطالب الناصري يتنازل عن أغنياته الشعبية في نهاية الفيلم، كما يموت الملحن الماركسي رمزًا لموت التاريخ نفسه، ويتم فصل الموظف الناصري من عمله لكن يخضع لسلطات صديقه الفاسد فساد الحكومة نفسها.

وإن كان ثمة نماذج أكثر إيجابية وأقل انهزامية فهي تلك التي نجدها في إشارات عابرة في "ضحك ولعب وجدة وحب" (طارق التلمساني - ١٩٩٣) حيث نشاهد مدرس اللغة الفرنسية الشاب يخرج في مظاهرات ١٩٦٨، والناضل الاشتراكي في "احلام صفيحة" (خالد الحجر - ١٩٩٢) يقود حركة المقاومة في السويس. وفي المقابل نرى نموذجًا سلبياً للصحفي الفاسد في "زوجة رجل منهم" ، يتداعى أمام تهديدات ضباط الشرطة ويتشدق بمعارضة النظام في الصحف العربية، والصحفي الكبير الذي يحيى في عزلة تامة عن قضايا الناس ويكتب عنهم ولهم جلوًا وهمية في "الحب فوق هضبة الهرم".

كل هذه النماذج والشخصيات وغيرها أيضاً تعيش أزمتها الخاصة بنفس القدر من القهر والاستسلام الذي تعانى منه الجميع. لم تعد الواجهة الثقافية واجهة اجتماعية مشرفة بل أصبحت الواجهة الاقتصادية هي المحكم الأول والأخير في عملية الصعود (أو الهبوط) الطبيعى: عازف البيانو يتنازل عن معرفته بفنون العزف مقابل حفنة دولارات ويعجز عن إنقاذه صديقه من براثن الملتوين المتصابين، والأستاذ الجامعي يتنازل عن ثقافته وعن مظهره الاجتماعي أيضًا بحثًا عن السعادة فيحيط إلى قاع المجتمع حيث يائى المخدرات، والفواني والقتل، فهو يجد حقًا متسعًا للسعادة؟ بين محاولات الصعود والهبوط هذه تتعدد مصائر مثقفى الشاشة المصرية وتتشكل هويتها كما يراها صناع الأفلام وتتراجع إنسانيتهم إلى أدنى متطبات الغريرة الأساسية، وهي الرغبة في البقاء.

"العوامة" ٧٠ ليس سوى سيرة ذاتية للمرجع خيري بشارة، كما أنه معروف أن قصة "شحاتين ونبلاه" تعبير حى عن قناعات مؤلفها ألبير قصيري كـما قد منها الرواية وكما التزم بتقاديمها الفيلم . وربما كان السؤال المطروح الآن هو نفس سؤال خيري بشارة في حرب الفراولة وهو كيفية الوصول إلى السعادة المقودة والبحث عن استرجاع الزمن الصائع.

هل اختفى إذن دور المثقف كما صورته سينما الستينيات والسبعينيات؟ أم أصبح لهذا الدور شكل مختلف تعبير عن وجهه نظر المخرج والممؤلف في الحياة وفي العلاقة بين الثقافى والشعبي؟ هل يقدمون من خلالها الشخصية المازومة التي تعبير أزمتها الشخصية في نهاية الأمر عن أزمة عامة في مجتمع يسعى إلى ترسیخ قيم الاستهلاك لا الإنتاج والرقابهية لا العمل؟ قد يكون هذا صحيحاً، رغم أن بعض الأفلام السابقة لم تتجأ للخطابة والشعارات الجوفاء كثيرة كما أن بعض الأفلام الحالية لم تكن دائمًا على وعن بخطورة القضايا التي تطرحها بصورة ساذجة.

بعض الأفلام الهامة قدمت شخصية المثقف كشخصية ثانية أو ثانوية ، وبما كان من أهمها فيلم "البرى" (عاطف الطيب - ١٩٨٧) حيث ذُكر شخصية الطالب الجامعي المناضل حسين (مددوح عبد العليم) الذي يعي على يديه ويطريق غير مباشر العسكري البسيط (أحمد زكي) أنه لا يحارب أعداء الوطن وإنما يقتل أبناء الوطن. هكذا يجد الاثنان أنفسهما في ذنزانته واحدة ، فالظالم والمظلوم من البسطاء ، والقوى العليا هي التي تحكم في الجحيم . ولا ننسى أن نهاية الفيلم تعرضت أيضًا لمقدس الرقيب وليس من المسروع أن يشور العسكري على قادته ويقتلهم وإنما من المسروع فقط أن يموت الطالب المناضل بأيدي ضابط شرير ، يمثل الأقلية على أيام حال . كما أن شخصيات الطالب الناصري في "آيس كريم في حلب" (خيري بشارة - ١٩٩٢) والملحن الماركسي في نفس الفيلم



يوسف شاهين

القوانين الرقابية العتيقة يصعب الإفصاح أمراً مستحيلاً والمسموح بالافصاح عنه لا يكشف وإنما يدعو إلى الكشف ، لا يتأمل وإنما في أحسن الأحوال يدعوا إلى التأمل ، ولا يصنع بالطبع حلاً وإنما يدعوا إلى البحث عن حلول .. وربما كان الحل كما عبر عنه ذات يوم صلاح عبد الصبور "انفجروا ... أو موتوا" . فلا المثقفون على الشاشة فعلوا ، ولا السينمائيون أنفسهم فعلوا ، ولا الهاهامشيون أصحاب الفلسفة الحياتية الجديدة كما نراهم في السينما فعلاً .. فهل يفعل الناس في الدنيا؟

السينمائيون أنفسهم يصارعون من أجل البقاء... وعدد الأفلام التي ينتجونها في تراجع مستمر . يبقى أن نقول إن الموقف الفوري الذي تبناه الكثيرون من قبل (أنظر أفلام حسين صدقي آخلاقية مثلًا) لم يعدل له مكان اليوم في العلاقة بين المبدع والمتلقي . ثمة وعي يفرض نفسه على الطرفين : وعي متنام بامكانية مشاركة المثقفى في صنع المعنى وإعادة إنتاجه ، ووعي أيضًا بمساحة الشك والريبة التي نشأت بين الطرفين . لم يعد ثمة درس تنقله الصورة بالرمز أو بالإفصاح المباشر ، فالجميع مبدعون ومتلقوون يبحثون عن الطريق . وفي ظل

معركة فيلم :

ناجي العلي يقيم الدنيا حياناً ومتاناً وفيما

سمير فريد

لسريرته اللاذعة أكبر الأثر في حياة الكثريين من أبناء وطنه فلسطين في العالم العربي. وتحت عنوان "فلسطين... الكلمة الأولى في مهرجان القاهرة" نشرت سكينة فؤاد رئيسة تحرير الإذاعة والتلفزيون وهي المجلة الرسمية لوزارة الإعلام في مصر أنه لا يوجد أكثر توفيقاً من افتتاح المهرجان بفيلم "ناجي العلي" ووجهت الكاتبة تحية حارة إلى الفيلم وكل العاملين فيه، وقالت إن نور الشرييف يبلغ ذروة النضج وأن محمود الجندي في عشر دقائق قدم دوراً لن ينسى في تاريخ السينما وأن ليلي جبر وأحمد الزين وتقلل شعفون كانوا مفاجأة في الحضور والقدرة الفنية.

الخميس ١٩٩١/٥

نشر رمسيس في «صباح الخير»

يوثق هذا الملف لمعركة فيلم "ناجي العلي" إخراج عاطف الطيب منذ العرض الأول للفيلم في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي الأول يوم ٢/١٢/١٩٩١. إنها البوبيات الكاملة لأحدى أكبر معارك الدفاع عن حرية التعبير في السينما العربية في العقد الأخير من هذا القرن.

الأربعاء ١٢/٤/١٩٩١

نشرت نعمة الله حسين في "آخر ساعة" أن مهرجان القاهرة نجح في اختبار فيلم "ناجي العلي" للاقتئاف لأن ناجي العلي أحد عباقرة الكاريكاتير في عالمنا العربي، وهو صاحب موقف ورؤى وطنية خالصة، فلم يتضمن لأى حزب من الأحزاب على مستوى العالم العربي، وكانت كلماته تزرق الكثير من الأنظمة، وكانت

لنقض الأوضاع العربية لتردية في الوطن العربي خصوصاً أن العلي دفع حياته ثمناً لنقد هذه الأوضاع وأن الشخصية التي قدّمها محمود الجندي علامة في مشواره السينمائي وأنها جعلت قاعة العرض تتصدق أكثر من مرة. ووجه الكاتب التحية إلى رئيس مهرجان القاهرة لاختياره الموقق لفيلم الافتتاح.

الأحد ٨/١٢/١٩٩١

نشر باهر التهامي في "اكتوبر" كاريكاتير "ناجي العلي" المشهور لا لكتاب الصوت وقال إن اختبار فيلم "ناجي العلي" لافتتاح المهرجان اختبار صائب بكل المقاييس، وإن رسوم "ناجي العلي" كانت موضوعية إلى درجة النقد الذاتي. وقال الكاتب إن "ليلي جبر" كانت تلقائية مما يبشر بمولد نجمة جديدة.

الاثنين ٩/١٢/١٩٩١

نشر هشام لاشين في "الأحرار" أن
الناقد أمام عمل ملحمي رائع وخطير
مثيل فيلم ناجي العلي يجد نفسه في
مازق، فائى كلمات تقال ضئيلة وقاصرة
على أن توفيه حقه . وقال إنه يأخذ على
الفيلم عدم الإشارة إلى حرب أكتوبر
١٩٧٣ التي جمعت العرب كما يطالب
الفيلم.

وتنشر سعيد عبد الغنى في "الأهرام" أن الفيلم جاء على مستوى فنى عال جعلنا نصفق وبشدة ، وأخذنا على الفيلم عدم الإشارة إلى حرب أكتوبر ١٩٧٣.

ونشر أحمد صالح في "الأخبار" أن أهمية "ناجي العلي" ترجع إلى اغتياله وليس إلى رسموه. أما عن الفيلم فأقول نحوه هو ماطف الطيب، والثاني الإنتاج، والثالث نور الشريف، والرابع محمود الجندي، في أقصى أدواره وأخطراها، والخامس هذه الممثلة السورية المشترقة الجادة ليلى جبر. أما أول عيوبه وأخرها فهو السيتاريو المتشابك على

كاريكاتيرياً يقول لرئيس المهرجان عليك
نور في إشارة إلى قيام نور الشريف
بدور ناجي العلي في الفيلم.
ونشرت ماجدة سوريس في
الجمهورية أنه مما يشرف مصر أن يكون
أول عرض لهذا الفيلم بها، كما يستحق
هذا الفيلم أن يتشرف بعرضه في مصر
أولاً.

وقالت ماجدة خير الله في "الوقف" أن بداية المهرجان بفيلم "ناجي العلي" بداية طيبة ومحترمة، وأنه انضج وأرقى مستوى فني للمخرج عاطف الطيب، وأن الجمهور قد سبق كثيراً في المشاهد القليلة التي ظهر فيها الفنان محمود الجندي، وفي مشاهد "ناجي العلي" أو نور الشريف وهو يناقش حق الفنان العربي في التعبير.

الجمعة ٦/١٢/١٩٩١

نشر أمين الرفاعي في "المساء" أن الفيلم قبول بحماسة جماهيرية كبيرة لأنّه جاء مثّل رسوم "ناجي العلي" بالضبط من دون تزيف للحقائق.

السبت ٧/١٢/١٩٩١

تحت عنوان: "رخا أم ناجي العلي" نشر ابراهيم سعده رئيس تحرير "أخبار اليوم" ورئيس مجلس إدارة المؤسسة أن المهرجان مصرى ويحمل اسم القاهرة ولكن فيلم الافتتاح غير مصرى . وقال إذا كان الهدف من هذا الفيلم تقديم سيرة فنان كاريكاتير فكان لابد من أن يكون رخا وليس ناجي العلي الذى لا يُعرف أحد في مصر بوجه الدعوة إلى نور الشريف كن يختار من بين مئات الأبطال المصريين على مدى العهدول لهم إلا إذا كان نور الشريف يتخطى من أن منتجي الأفلام المصرية لن يدققوا عليه كما أندق منتجو الأفلام غير المصرية .
ونشر هشام يحيى في "الحقيقة" أن فيلم ناجي العلي لم يكن غير وسلية

أدب ونقد

وحماستي للفيلم فهو عمل ضخم تحمله عاطف الطيب باتفاق فني. وبروح شعرية تفيض بالشجن والمعانى التى تزلزلنا من أعماق، وأعترف أنى بكيت فى أكثر من مشهد.

وقال رؤوف توفيق: قائمة الشرف لهذا الفيلم يتقدمها الفنان نور الشريف ويتصدر قائمة الشرف الفنان محمود الجندي بدوره القصير الأخاذ، وصوته الشخصية البister الواعي يقدر عال من الشخصية والإبداع مما استحق عليه عاصفة التصفيق من المشاهدين أثناء عرض الفيلم، ثم هذا الوجه السورى المعبر بليل جبر وتلقائية الحركة والتعبير. وأختتم الناقد السينمائى مقالة قائلاً: سيظل فيلم ناجي العلي جوهرة ثمينة في تاريخ السينما العربية والمصرية، وأفضل فيلم حتى الآن تناول مأساة شعب فلسطين وما سرتنا جميعاً كعرب.

ونشر محمد صلاح الدين في "الحياة" أن الفيلم في مجمله جيد من الناحية الفنية، ولكنه يأخذ على السياريو غياب حرب أكتوبر ١٩٧٣ وأثراها.

الاثنين ١٦/١٢/١٩٩١

نشر مصطفى عبد الوهاب في "العمال" يرد على "أخبار اليوم" قائلاً: إن المحرر الذى كتب هذا المربع المسموم يجرنا إلى الحديث عن بديهيات، فلستنا فى مناظرة حول من يكون الأفضل رخا أم ناجي العلي، لأن ناجي العلي ليس مجرد رسام، ولكنه يمثل محنة القضية الفلسطينية، وقال إن ناجي العلي "الفيلم هو نموذج للرأى العام الوطنى المصرى والعربي".

ونشر رسام الكاريكاتير بهجت عثمان رسالة إلى ناجي العلي فى مصر الفتاة تذكر فيها يوم جاء القاهرة بعد زواجه ليقضى أسبوع عسل، ويوم منع اسم ناجي العلي جائزة القلم الذهبى للحرية

والرغم من سلاسة الموضوع، ونشر إسماعيل النقib فى "الأخبار" أن الذى لا يعرفه الأبنو صاحب قصيدة الموت على الأسفلت: فى رثاء ناجي العلي، ولا نور الشريف صاحب الفيلم، أن ناجي العلي مات ضحية غرام، والقاتل ليس المخبرات الإسرائيلىة وربما كانت أحدى الشخصيات الفلسطينية وقال: إن ناجي العلي "لو لم يعم بالحب لات بالكراهية لأنه كان يكره كل رسامي الكاريكاتير فى مصر، والغريب أن كل فنانى الكاريكاتير فى مصر لا يتحدون عنه إلا يحلو الكلام، بل وكتب عنه الصحافى الكبير مصطفى أمين أجمل الكلمات.

الثلاثاء ١٠/١٢/١٩٩١

نشرت "المصناعة والاقتصاد" بتتوقيع المحرر: أن فيلم ناجي العلي ضربة قاسمة لإسرائيل وجميع الأداء وصفعة على وجه الإعلام المتختلف الشافى الذى يدعونا إلى التخلص من فلسطين والالتفات إلى مصالحتنا، ويقف على رأسه كاتب كبير تعد كتاباته من أشهر الآراء ولاء للعدو الصهيوني وكراهية لفلسطين والعرب واحتقاراً لبناء شعبه من المصريين وهو لا يرقى إلى مستوى أحديتهم.

الخميس ١٢/١٢/١٩٩١

نشرت "صباح الخير" كاريكاتيراً ثانياً لرمسيس يسمى فيه الفيلم ناجي العالى، كما نشرت كاريكاتيرراً رؤوف نرى فيه الأنظمة العربية تتوجه إلى مؤتمر السلام وتقول له حنطة مكسوفة أقولك ... وتحت عنوان: "رسوم ناجي وبرتقال أبو الفوارس كتب رؤوف توفيق فى العدد نفسه من الجلة فى ليلة فن جميلة تم افتتاح مهرجان القاهرة بفيلم ناجي العلي ولا انكر انتقامى



ناجي العلي

ستائى الأفلام العربية.

من اتحاد ناشرى الصحف الاوربية، وكان بذلك أول عربى يتأل هذا الشرف.

الأربعاء ١٨/١٢/١٩٩١

الثلاثاء ١٧/١٢/١٩٩١

نشر محمود سعد في "الاهالي" أن فيلم "ناجي العلي" خطف الدموع من عيوننا أكثر من مرة . ولهذا صفق له الحضور في حفل الافتتاح أربع مرات في أثناء عرض الفيلم .

تابعنا ردود فعل فيلم "ناجي العلي" في الصحافة المصرية بعد عرضه العالمي الأول في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي الدولى الخامس عشر في ٢ ديسمبر ١٩٩١ وقبل ٤٨ ساعة من بدء عرض الفيلم في الأسواق المصرية يوم ٢٠ يناير ١٩٩٢ . بدأت الحملة العنيفة ضد الفيلم ضد "ناجي العلي" ذاته بعد وفاته بخمس سنوات . فصدق الوصف بأنه أثار الدنيا حياً وميتاً وفيهما ، ومصدق القول بأن أعماله لم تمت معه .

السبت ١٨/١٢/١٩٩٢

في الصفحة الأولى من "أخبار اليوم" الأسبوعية نشرت صورة نور الشريف وعنوان "نور الشريف ودوراته" أقرأ صفحه ٢، وفي الصفحة الثانية نشر إبراهيم سعده رئيس تحرير المريدة مقلاً يعنوان "من أجل حفنة دولارات أنه اعترض من أول لحظة على أن يقوم نور الشريف بتمثيل شخصية ناجي وأن يساهم كما يقال في إنتاج الفيلم لأن "ناجي العلي" رسام متواضع الموهبة جدد ريشته من أجل التشهير بمصر حاكماً وحكومة وشعباً ودوراً بكل ما هو وضيع ومقرز وباقذر الاتهامات . وأنه كان يعتقد على مصر ويكره مصر . وتساءل إبراهيم سعده هل قبل نور الشريف من أجل المال . وهل تستحق كنوز الدنيا كلها أن يبيع بلدء من أجليها .

وتحفظ قائلًا : لا أظن ، ثم عاد وقال في المقال نفسه أنه إذا كان نور الشريف يباع

نشرت تعم الباز في "الأخبار" لـ "ناجي العلي" خطف الدموع من عيوننا أكثر من مرة . ولهذا صفق له الحضور في حفل الافتتاح أربع مرات في أثناء عرض الفيلم "ناجي العلي" (نور الشريف) مع محمود الجندي في خمس دقائق في ثلاثة مشاهد . كان غزواً للجдан المشاهد وأشعله بهموم المنطقة بدأه على محمود الجندي .. وأن الجموم على فيلم "ناجي العلي" يقلل الدور المصرى في الحياة العربية ككل ، والقضية الفلسطينية جزء مهم من المسراع العربي الإسرائيلي .

وشن أبو العباس محمد في "الشعب" يقول : هاجموا الفيلم لأنه نجح في مزاج اللهجات العربية في هوجة واحدة ويحاولون القضاء على فيلم مصرى عربي يتحدث عن القضية الفلسطينية بدلاً من الأفلام الصهيونية . لقد حاول هؤلاء بالنظرية الضيقة والتمسك باسم مصر تشويف الفيلم وصناعه مجرد أرضاً رغبات الآخرين الذين تعرفهم ، والفيلم كما قال سعد الدين وهبة يدور في فلك القضية المتنشدة التي يجب أن تجمع عليها ويوضع خطر الحال الذى تعيشه أمتنا العربية .

وشن غنيم عبده في "الكاواكب" : إن الذين يهاجمون فيلم "ناجي العلي" في نفسهم مرض أو غررض . هالهم أن يتتصدر "ناجي العلي" يوم الافتتاح لمهرجان القاهرة لأن الفيلم دعوة إلى التفكير في هموم الوطن والمواطن . والتفكير يعني ضياع المزاج وإاطفاء الدخان . وعدم القدرة على تطبيق مبدأ "خذ الفلوس واجرى" من جيوب المشاهدين . وسلم مرسيع للفنان محمود الجندي الذى لم يحسبها بالتر أو الباردة ولم يختلف على الأجر ، غير محمود الجندي عن الجماهير التى تسأل : "أين الجيش المصرى" ؟ ونحن بدورنا نسأل متى نشاهد المزيد من هذه الأفلام .. متى

أدب ونقد

الكاريكاتير سهما يشير إلى المرأة والكلمات التالية مع السهم: رسم يقصد به مصر تخلع ثيابها ويرمز ملابسها الداخلية إلى خريطة سيناء.

بالمال ، فـ"أخبار اليوم لا تبيع ، ولهذا رفضت نشر الإعلانات عن الفيلم".

الأربعاء ١٢٢/١/١٩٩٢

نشر محمود سعد في "الأهالي" أن هؤلاء الذين يهاجمون ناجي العلي هم بالقطع لم يشاهدو الفيلم . بل هم في الغالب لا يعرفون حقيقة هذا الرسام الفلسطيني الذي كانت ريشته قنبلة في وجه كل من يتخلع عن فلسطين وهم يقولون كان محدود الموهبة.

الجمعة ١٢٤/١/١٩٩٢

نشرت صافيناز كاظم في "المصور": أردت أن أكتب ناجي العلي فاصاب قلمي رغمما عنى وكتبت ناجي العلي فناجي العلي فنان كبير ورسام كبير مميز اجتذبته فيه رموز الصيحات الفلسطينية الجارحة . وقالت الكاتبة إن نور الشريف بصفته المنتج المشارك لهذا الفيلم قد قدم عملًا بليلاً فوق كونه شاعرًا وجريئاً وهو مفخرة لمصر ووسام للمصريين ولمصر الرائدة أبداً في انتقاء الأبطال وتكريمهم . مصر التي تعرف بعراقتها وحاستها التاريخية المدرية من هم الذين أحبواها حقاً وافتداها دائمًا ومن أجل عينيها تحملوا أن يقذفوا بال أحجار .

الاثنين ٢٧/١/١٩٩٢

نشر طارق الشناوى في "روز البيوفوف": الخلاف حول ناجي العلي لصالحة الفيلم على شرط أن يظل في الرأى يتبعه فيه الجميع عن ذرع حقول الألغام.

الثلاثاء ٢٨/١/١٩٩٢

نشرت حسن شاه رئيسة تحرير "الكواكب" في افتتاحية المجلة أن فيلم "ناجي العلي" موجه ضد قلب الأمم العربية مصر . وتساءلت كيف وافق نور الشريف وعاطف الطيب وبشير الديك على صنع هذا الفيلم وأين كان ضميرهم الوطني . وقالت الكاتبة إن ناجي العلي صاحب الخطوط الريحينة الغليظة كان يهاجم مصر ويعبر أبناءها بالفقر . وأن حنطة شخصية كاريكاتورية تتمتع بثقل الظل . وأن صاحبها اغتنى لاسباب غرامية وليس لأسباب سياسية . وقالت رئيسة تحرير "الكواكب": إن الفيلم يتوجه حرب أكتوبر ويصور

السبت ٢٥/١/١٩٩٢

نشرت "أخبار اليوم" في الصفحة الأولى هذا هو "ناجي العلي" الذي يريد نور الشريف تخليده أقرأ صفحة ٩، ونشرت في صفحة ٩ كاريكاتير مرسلا من عبد الرحمن الغمراوى مراسل الأضواء البحرينية في القاهرة يصور مجموعة من الأشخاص يرتفعون نحو أفق الحب لا الحرب وهو يتجهون نحو امرأة تخلع ملابسها خلف برقان من علم أمريكا ، ونشرت "أخبار اليوم" داخل

أدب ونقد

عندما كانت نتائجها التحريرية لتراب سيناء مشكوكا فيها لدى البعض، أما بعد أن تحررت سيناء بفضل كامب ديفيد، وتخررت طرابا، فلم يعد في هذا التفاخر ما يشرف صاحبه في قليل أو كثير، بل يدمجه ويشكك في وطنيته. وتساءل د. رمضان كيف يقدم الفنان نور الشريف للشعب المصري هذا الرسام في صورة البطولة مع كل ما أساء به للشعب المصري.

الأربعاء ١٩٩٢/٢/٥

طالب سمير رجب وهو رئيس مجلس إدارة مؤسسة دار التحرير ورئيس تحرير «المساء» ورئيس تحرير مایو جريدة الحزب الوطني الحكم في مقاله اليومي في «الجمهورية» يمنع عرض فيلم «ناجي العلي» ومن ثم الفيلم من العرض في المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية (١٦-٢٤ فبراير). ***

تابعنا في الحلقة الأولى من هذا التوثيق لحركة فيلم ناجي العلي في الصحافة المصرية كيف استقبل الفيلم بحفاوة بعد عرضه الأول في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي الدولي من جميع الأفلام ماعدا كتابين في جريدة الأخبار. وفي الحلقة الثانية تابعنا بهذه المعركة عشية بدء عرض الفيلم في دور العرض، إلى أن طالب أحد الكتاب في الخامس من فبراير يمنع عرض الفيلم في المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية (١٦-٢٤ فبراير).
وهنا بدأت المعركة تأخذ شكلاً ومضموناً جديدين تماماً، لم تعد معركة خلاف في الرأي حول فيلم وإنما أصبحت معركة من معارك حرية التعبير، وبين من يطالب بالمنع والذين يقفون ضد المتع.

السبت ١٩٩٢/٢/٨

التقط إبراهيم سعده الخيط من مقال

المصري «محمود الجندي» في صورة الإنسان المزق الذي لا يفيق من الخمر، إنه فيلم مريض ومحظوظ بالكاراهية.

الأربعاء ١٩٩٢/١/٢٩

نشرت تبعة لطفي في «الأهالي»: أن «ناجي العلي» ليس رسام كاريكاتير فحسب «ناجي العلي» رمز ساطع للفنان الذي لم يخش أحدا ولم يعامل أحدا ولم يقتله أحد من جملة وإقدام نور الشريف على إنتاج فيلم عن «ناجي العلي» ومحاوله تحليل القبة التاريخية التي عاشها شئ يحسب له.

الخميس ١٩٩٢/١/٣٠

نشر سمير رجب في «الجمهورية» أن نور الشريف يحاول تمجيد رسام كاريكاتير طالما أساء إلى مصر، وشعب مصر، وصحافة مصر، وقال يا أخي ألم يكن الأجرد بك أن تسجل انتصاراً أكتوبر المجيد، بدلاً من هذا الخضوع المهزين للحسيني والمديك وجبريل والطيب.

السبت ١٩٩٢/٢/١

نشر إبراهيم سعده في «أخبار اليوم» أنه لم ولن يشاهد فيلم «ناجي العلي» وقال إن مقال حسن شاه في «الكوناكي» أغناه عن مشاهدة الفيلم، وأعاد نشر أغلب المقال في مقال.

الأحد ١٩٩٢/٢/٢

نشر الدكتور عبد العظيم رمضان في «اكتوبر»: لم أستطيع أن أفهم كيف يتفاخر فنان كبير مثل نور الشريف بأنه لم يؤدي كامب ديفيد. أفهم أن يعتذر نور الشريف عن عدم تأييده لكامب ديفيد



نور الشريف

السينما المصريين نعلن احتجاجنا على
الحملة الصحفية ضد فيلم "ناجي العلي":
تلك الحملة التي تطالب بمنعه وتتهم
صناع الفيلم بالتحريضية الوطنية لأنهم
تناولوا حياة الفنان الفلسطيني بدعاوى
أنه كان ضد مصر، كما تطالب هذه الحملة
وزير الثقافة باستبعاد الفيلم من
المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية
الى ٢٤ فبراير ١٩٩٢).

لقد كان "ناجي العلي" ضد قبول عبد
الناصر لمبادرة روجرز ضد مبادرة
السدادات لزيارة إسرائيل وما نتج عنها
من اتفاقيات كامب دافيد. مثله في ذلك
مثل كثير من المصريين. ولا يعني هذا
أنه ضد مصر الوطن والشعب، وهو أمر
يديه ويما يدركه حتى من يقumen بهذه
الحملة ولكنهم يريدون العودة بمصر إلى
مرحلة تخوين الآخر لمجرد الاختلاف في
الرأي واعتبار الحكومة أي حكومة هي
الوطن والشعب. والغريب أن يقوم بهذه
الحملة من يعتبرون أنفسهم مؤمنا لنظام
مبارك الديمقرطي. وأن يكون دور
الصحافة المصرية .. في فهمهم هو
المطالبة بالنعم والمصادرة، بدلاً من
الوقوف ضد أشكال تعطيل الحريات
وتكميم الأفواه كافة.

وموقف ناجي العلي السياسي لم يكن
ضد بعض السياسات المصرية تجاه قضية
فلسطين فقط وإنما ضد أغلب سياسات
النظم العربية بما في ذلك سياسات
منظمة التحرير الفلسطينية .. فإذا كان
ناجي العلي لا يعبر عن موقف أى نظام،
فعن ماذ يعبر إذن . نقول كان يعبر عن
رؤيه الخاصة كفنان يثير برسوماته
الغضب ويستشرف بريشه أعمق ما في
الإنسان العربي البسيط من أحلام وأوجاع
ورغبات وأمال في تغيير الواقع العربي
إلى الواقع الأكثر أشرقاً.
وبطبيعة الحال لم يكن المطلوب من أي
نظام عربي أن ينتهي روؤية ناجي العلي.
كما لم يكن ناجي العلي يعبر عن روؤية أي
من هذه الأنظمة.
وأكثر الرجال انحطاطا في تاريخ الفن
التي تطاولت فيها وجهة نظر الفنان مع
وجهة نظر سياسي. السياسة هي فن

سمير رجب يوم ١٩٩٢/٢/٥ ونشر في
ـ "أخبار اليوم" يطالب بمنع "ناجي العلي"
ـ من العرض في المهرجان القومي وقال إن
ـ عرض الفيلم في المهرجان يعني أن
ـ حكومة الدكتور عاطف سدقى ممثلة فى
ـ وزارة فاروق حسنى الثقافية لا تهتم
ـ بسمعة مصر ولا بزعامته مصر لا بوطنية
ـ وعروبية مصر .. وقال لا يعقل أن يرسم
ـ هذا الناجي العلي مصر فى صورة عاهرة
ـ ثم يتال الفيلم الذى يريد تور الشريف
ـ تخلده به جائزة حكومة مصر.

وفي العدد نفسه من "أخبار اليوم" نشر
ـ عصام بصيلة خسارة أقوالها من قبل،
ـ فانا أحب نور الشريف، ولذلك أنا حزين
ـ على فقد شعبية.

وفي العدد عينه نشرت "أخبار اليوم"
ـ يقول فيها إذا كان ناجي العلي ضد المبادرة
ـ يريفد أنا كنت ضد كامب دافيد. وإذا كان
ـ ضد أنور السادات وإيه يعني .. أعداد
ـ كبيرة من المصريين كانوا ضد أنور
ـ السادات . ناجي العلي لم يكن يشتئم مصر
ـ وشعيها .. وإنما كان يشتئم الحكم وأنا
ـ أيضاً وجهت لهم اللوم في أفلامي.

ونشرت "أخبار اليوم" في العدد نفسه
ـ تصريحات ضد الفيلم لكل من براء
ـ الخطيب وحسام الدين مصطفى وفاروق
ـ حسنى وثروت أباظة ود. عبد العظيم
ـ رمضان وبمصطفي درويش ومحمد جلال
ـ وحسين فهمي.

١٩٩٢/٢/٩ الأحد

نشر صلاح درويش في "الجمهورية" أن
ـ الجماهير أفلعت عن مشاهدة فيلم ناجي
ـ العلي فى دور العرض . وأن شرک ٢٤٠٠ جنيه
ـ الإنتاج اشتربت تذاكر بحوالى لقاء استمراره أسبوعا آخر .. وأن هناك
ـ مراقبة شديدة لشباك التذاكر لمنع شراء
ـ تذاكر أخرى.

وأصدرت لجنة الحريات في جمعية نقاد
ـ السينما المصريين البيان التالي:
ـ نحن لجنة حرية التعبير بجمعية نقاد

الفكرية - ذلك لأنهم يسيرون على نهج السينما العربية الجادة التي تتعامل مع قضايا الواقع العربي وتناقضاته المختلفة.

الاثنين ١٩٩٢/٢/١٠

نشر مصطفى بكرى في "مصر الفتاة" يدافع عن نور الشريف وعن فيلم ناجي العلي، ونشر سمير نادرس في العدد نفسه يدافع عن الفيلم وأعاد نشر مقال مصطفى أمين في رثاء ناجي العلي، والذي قال فيه "الذى أطلق الرصاص على الرسام الكاريكاتيرى الفلسطينى ناجي العلي إنما أطلق الرصاص على الحرية" واختتمه بقوله "أهل بناجي العلي فى شارع المجد".

ونشرت "الأخبار" في الصفحة الأولى أن محمود صبح نائب بورسعيد في مجلس الشعب قدم طلب إحاطة لوزير الثقافة لمنع عرض فيلم "ناجي العلي" أو تقديمها لـ"مهرجان قومي" وفي العدد ذاته نشرت "الأخبار" تحت عنوان "امتناع فيلم ناجي العلي" مقالاً لحررها البرلاني، ونشر نور الشريف في "الأهرام" اعتذاراً بمناسبة بدء عرض الفيلم في الإسكندرية وسوهاج والإسماعيلية وسمالوط وقويسنا تضمن مقتطفات من مقالات مصطفى أمين وكامل زهيري وأحمد عبد المعطي حجازي والليبار والبهجوري، وبهجة مثنeman عن ناجي العلي، وكاريكاتير البهجوري عقب إطلاق الرصاص على ناجي العلي، وفي يقول "نحن رسامو الكاريكاتير في العالم العربي سنحمل ريشتك العلقة حتى الشفاء".

ونشرت مايو في الصفحة الأولى تحت عنوان "ونجحت حملة سمير رجب وإبراهيم سعدة" خبر من اشتراك فيلم ناجي العلي في المهرجان القومي.

وفي هذا اليوم نشرت "الأخبار" يوميات إسماعيل يونس وفيها قال "لست من مؤيدي الهجوم على الفنان القدير نور الشريف" وليس معقولاً أن تتحدث

المكان الذي يحتم المرونة (خطوة إلى الأمام وخطوتين إلى الخلف) ولكن الفن إطلاق للخيال وتجاوز للعمل السياسي إلى أفاق أبعد وارحب لو كانت المستحب ذاته.

لقد وافقت الرقابة على معالجة الفيلم وعلى سيناريو الفيلم ثم على الفيلم ذاته، وعرض الفيلم في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائى الدولى بحضور وزير الثقافة، عرض مشيداً الافتتاح عرضها خاصاً بحضور مدير مكتب الرئيس للشئون السياسية وتقوم شركة مصر التابعة للمجلس الأعلى للثقافة بتوزيع الفيلم داخل مصر وتعرضه في دور العرض التى تملكها، فهل كل هؤلاء المسؤولين لم يدركوا ما أدركته الأقلام الصحفية التي ترى الفيلم ضد مصر؟ هل كل هؤلاء المسؤولين يحبون مصر أقل من أصحاب الأقلام الذين يقومون بالحملة ضد فيلم "ناجي العلي"؟ هل لم يعدد أمامانا إلا التوجة إلى الرئيس مبارك ذاته ليقف ضد مصادرة الفيلم كما وقف ضد مصادرة كتاب المستشار سعيد العشماوى فى معرض القاهرة للكتاب فى يناير ١٩٩٢. نحن إذ نستذكر هذه الحملة الإرهابية ضد الحق فى حرية التعبير وهو من الحقوق الأساسية التى كفلها الدستور نعلن:

أولاً: إن ما نشر في جريدة "أخبار اليوم" في ٩٢/٨ حول رأى وزير الثقافة من الفيلم . يعد خوضاً للابتزاز وإهانة المبدأ بسيط وواضح لم يسبق له مثيل في تاريخ المسابقات القومية أو الدولية ، فوزير الثقافة هو رئيس المهرجان ، ومن واجبه أن يكون على الحياد حتى لا يؤثر على أعضاء لجنة التحكيم.

ثانياً: مطالبة وزير الثقافة بعرض فيلم ناجي العلي، وعدم منع الفيلم من الاشتراك في المهرجان القومي للثائرة للأفلام الروائية وذلك حفاظاً على المهرجان ودفعاً عن الحرية والديمقراطية. ثالثاً: توجيه التحية لكل صناع الفيلم - بصرف النظر عن مدى الاتفاق مع روایتهم

أدب ونقد

أعضاء فقط قائلًا إن هذا يعني أن يرجع صوت واحد استبعاد أى فيلم.
السبت ١٥/٢/١٩٩٢

عن الحرية وعن الديمقرطية ثم تزيد فرض وجهة نظرنا على الآخرين، وقال إنه ليس مع الفيلم ولكن مع الحرية.

نشرت أخبار اليوم عشية افتتاح المهرجان الأولى يوم ١٦/٢/١٩٩٢ في الصفحة الأولى "استبعاد" ناجي العلي من مهرجان الأفلام الروائية وجاء بالخبر أن اللجنة المكونة من كمال الشيخ وأحمد صالح وصلاح مرعي استبعدت ناجي العلي وـ"أفلام أخرى هي الخطوبة" إخراج شريف يحيى وأي أى إخراج سعيد مرزوق وسمارة الأمير إخراج أحمد سيف وشمس الزناتي إخراج سمير سيف ونور العيون إخراج حسين كمال وقيمة الهلالى إخراج إبراهيم عفيفى . وجاء في الخبر أيضاً أن سمير غريب مدير المهرجان قال "لم أجد شخصاً واحداً حتى الآن ذافع عن فيلم ناجي العلي أيا كان اتجاهه السياسي". وفي العدد نفسه نشرت "أخبار اليوم" رسالة من سعد سداوى رسام الكاريكاتير بمجلة اليمامة السعودية يؤكد أن ناجي العلي كان يكره مصر والمصريين، ورسالة أخرى تؤكد المعنى عينه من الصحفي الكويتي أحمد المار الله ١١ رساله أخرى من (القراء) أغلبها ضد الفيلم ضد نور الشريف . كما نشرت مقابلة لعبدالستار الطويلة جاء فيه أنه يتافق مع إبراهيم سعدة في وجهة نظره السياسية، ولكن ضد منع عرض الفيلم . ونشرت مقابلة لإبراهيم سعدة جاء فيه أن الفيلم تموله ليبى ضد مصر ضد منظمة التحرير الفلسطينية معاً، وأن المول الليبي الخفي سوف يظهر يوماً.

الأحد ١٦/٢/١٩٩٢

افتتاح المهرجان القومى ، وفي موعد الافتتاح وجهت لجنة الحريات بجمعية نقاد السينما الدعوة إلى اجتماع للنقد والصحفيين وأصدرت اللجنة البيان التالى:

١٩٩٢/٢/١١ الثلاثاء

رداد هيم سعده في "الأخبار" قائلاً "إنتي أرفض وجهة نظر الكاتب إسماعيل يونس ، وللإعلان أن الحرية والديمقراطية التي يتشدق بها لا تعنى إلا الفوضى ، وخاصة ما يتعلق بالقضايا التي تمس مصر وزعماءها .

١٩٩٢/٢/١٢ الأربعاء

نشرت "الأهالى" في الصفحة الأولى ملخصاً لبيان النقاد تحت عنوان "النقد والفنانون يتتصدون للحملة على فيلم ناجي العلي" . ونشرت في الصفحة الخامسة عشرة مقالات تدافع عن الفيلم بأقلام محمد عودة ورؤوف مسعد وفريدة النقاش.

ونشرت "الأخبار" في الصفحة الأولى تصريحاً للثانية في مجلس الشعب سوسن الكيلاني تحت عنوان "منعوا ناجي العلي المغير" . ونشرت المساء في الصفحة الأولى تصريحاً للثانية أخرى هي وداد شلبى تحت عنوان وداد شلبى تهاجم فيلم ناجي العلي وتقول نور الشريف فقد هويته .

١٩٩٢/٢/١٣ الخميس

أبرقت وكالة روپتر تغطية كاملة لازمة فيلم ناجي العلي وجاء في تقرير روپتر أن لجنة التصفيية الثلاثية التي شكلتها وزير الثقافة لاستبعاد بعض الأفلام من المهرجان أثارت اعتراضات بعض النقاد . وانتقد سمير فريد في اجتماع لجمعية نقاد السينما تشكيل اللجنة من ثلاثة

الروائية في السابعة مساء الأحد ١٦ فبراير - شباط ١٩٩٢ في دار الأوبرا المصرية بعرض فلم قصير وأخر طويل خارج المسابقة وفي الوقت نفسه أعلنت لجنة الحريات في جمعية نقاد السينما بيانها الثاني الذي وجهت فيه الدعوة إلى النقاد بمقاطعة المهرجان احتجاجاً على استبعاد فيلم ناجي العلي وأفلام أخرى من العرض في المهرجان. وقد تسامل البعض عن شكل أو شكال تنفيذ قرار المقاطعة وتم الاتفاق على الآتي -

أولاً: عدم حضور المهرجان . وعلى وجه الخصوص التدوارات . ثانياً: الامتناع عن إدارة التدوارات . وخصوصاً أن المهرجان أعلن في الكatalog الرسمي أسماء مديرى التدوارات من النقاد وال وبالتالي يصبح هناك دليل واضح على المقاطعة عبر عدم تنفيذ البرنامج . ثالثاً: عدم الاهتمام بمتابعة المهرجان في الصحافة .

رابعاً: استقالة النقاد من اللجنة التنفيذية للمهرجان .

خامساً: تشكيل لجنة تحكيم بديلة من النقاد لمنع جوائز المهرجان على أساس عرض كل الأفلام بما في ذلك فيلم ناجي العلي .

وفي الاجتماع نفسه أعلن النقاد أعضاء اللجنة التنفيذية للمهرجان استقالتهم وهم سمير فريد وعلى أبو شادي وسيد عواد وكمال رمزي ، وأعلن ١٢ نائداً (من ١٤) منهم لن ينفذوا برنامج التدوارات وهم خيرية الشلاوي وكمال رمزي وسيد سعيد وطارق الشناوى وسمير قرير ويوسف شريف رزق الله وفوزي سليمان وعلى أبو شادي وسيد عواد وأحمد يوسف ومحمد سعد ورفيق الصisan ، وبالفعل تقاسمت إدارة التدوارات أحمد عبد الوهاب وإمام عمر . وانضم إليهم نادر عدلى على رغم أنه لم يكن من المختارين لإدارة التدوارات أصلاً .

وفي ما يلى يوميات معركة فيلم ناجي العلي في الصحافة المصرية أثناء انعقاد

قررت لجنة التصفيية في المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية يوم الجمعة ١٤ فبراير ١٩٩٢ استبعاد فيلم ناجي العلي إخراج عاطف الطيب من العرض في المهرجان، وكذلك ستة أفلام أخرى هي «المخطوفة» إخراج شريف يحيى، و«قبضة الزناتي» إخراج سمير سيف، و«سمرة الأمير» إخراج سمير عفيفي، و«شمس الزناتي» إخراج إبراهيم سيفي . وكان بعض الصحفيين قد طالبوا بمنع ناجي العلي من المهرجان بل ونشرت جريدة «سايو» في العاشر من فبراير أن الفيلم قد منع بالفعل، أي قبل أن تتخذ اللجنة قرارها، مما يشير إلى أن هذا القرار لا يستند إلى أسباب فنية . وإنما يضع لهذه الحملة الصحفية الإرهابية التي وصلت إلى حد اتهام صناع ناجي العلي في وطنيتهم وعلى رأسهم نجم كبير تعزز به مصر كلها ، وهو الفنان نور الشريف .

إن الأصل في مبدأ التصفيية وجود عدد من الأفلام التي لا يمكن استيعابها في الوقت المخصص للعرض ، ولكن البرنامج المعлен للمهرجان يؤكد على نحو قاطع عدم وجود هذه المشكلة، ويسعني هذا أن المهرجان قد استخدم مبدأ التصفيية للمنع والمصادرة وليس لانتقاء الأفلام الأفضل ولا يوجد بائي مقاييس من المقايس ما يجمع بين الأفلام المستبعدة وهناك فيلمان منها لم يعرضا بعد على الجمهور، ويعنى استبعادهما في هذا الوقت أن المهرجان تحول من وسيلة لدعم السينما إلى وسيلة للتشهير بالأفلام قبل عرضها . إننا نستذكر بشدة هذا العدوان على الحرية ، وندين كل مغضون من أعضاء لجنتي التصفيية والتحكيم وقد وافقوا بالإجماع على قرار الاستبعاد ونطالب بالدفاع والصحفيين بمقاطعة المهرجان والرافع عن حق كل الأفلام في العرض بالمهرجان ، والتنديد بأسلوب تخوين الآخرين مجرد الاختلاف في الرأي والاستهانة بالثقافتين المصريتين والرأي العام كله . *

افتتح المهرجان القومي الثاني للأفلام

الهرجان القومي من ١٦ إلى ٢٢ فبراير ١٩٩٢

الاثنين ١٧/٢/١٩٩٢

نشرت "المساء" في الصفحة الأولى أن افتتاح المهرجان كان رائعاً وقللت: ومن ناحية أخرى عقدت مجموعة من نقاد السينما المعروفيين باتجاهاتهم "الماركسية" ندوة في مركز الثقافة السينمائية شارع شريف للفنون عن الأفلام التي تم رفضها من المهرجان القومي للسينما. لم يحضر الندوة أي من الذين استبعدت أفلامهم حيث قضوا حضور افتتاح المهرجان.

وتشيرت "الجمهورية": غاب معظم النجوم عن حفل الافتتاح حتى المشاركون بأفلامهم. وفي الوقت نفسه أعلن رئيس لجنةury في جمعية نقاد السينما أن النقاد امتنعوا عن حضور حفل الافتتاح. ولم يشاركوا في الندوات في الوقت الذي كان فيه كل النقاد تقريباً موجودين في حفل الافتتاح كما أعلناه أنفسهم سيسشاركون في الندوات في موعدها المقرر، وزع في الاجتماع، والذي حضره حوالي ٢٠ شخصاً فقط، ملف عن فيلم ناجي العلي وما نشر عنه. ودافعت جريدة "مصر الفتاة": عن فيلم ناجي العلي ونشرت بيان النقاد الأول ولخصاً للجتماع، ودافعت عن ناجي العلي وأعادت نشر أحد رسوماته.

الثلاثاء ١٨/٢/١٩٩٢

نشر طلعت ربيع في "الشعب": تحت عنوان "قاتل ناجي العلي": يظهر في القاهرة: ما أن ظهر فيلم ناجي العلي حتى بدأ اللوبى الصهيوني في مصر - مضطراً - الإعلان عن القاتل الحقيقي لナجي حينما بدأ حملة تشويه لاسم وصورته وفنه وأفكاره وبطبيعة الحال كل القتلة حاولوا دس السم في العسل! فتحت دعوى الدفاع عن مصر (العسل) نسوا السم (الخلط بين انتقاد الحكم وسياساته والهجوم على شعب مصر).

الأحد ١٦/٢/١٩٩٢

نشرت "المساء" في الصفحة الأولى على ٢٠ أعمدة العناوين الثلاثة الآتية:
البلة افتتاح مهرجان الأفلام الروائية- منع أشتراك فيلم "ناجي العلي"- الكويت ترفض دفع الهوانم بسبب بوسى زوجة نور الشريف.

و جاء في الخبر: أوضح سمير غريب مدير عام صندوق التنمية الثقافية والمشرف على المهرجان أن فيلم "ناجي العلي" لم يلقي لدى أعضاء استياده لجنة التحكيم الذين فضلاً استبعاده لأن فيلم رأس قائمة الأفلام المستبعدة لأن فيلم مفترض، ولا يصح أن يشتراك في مسابقة تحمل اسم مهرجان قومي للأفلام الروائية علاوة على أنه هوجم بشدة". وجاء في ختام الخبر: ومن ناحية أخرى أصابت لعنة ناجي العلي مسرحية دفع الهوانم حيث رفضت دولة الكويت عرض المسرحية لأن بطلتها بوسى زوجة نور الشريف الذي قام ببطوله فيلم ناجي العلي عدو مصر والعرب.

وفي الصفحة الثانية نشرت الجريدة نفسها بتوقيع عربى أصيل "حسناً فعلت وزارة الثقافة عندما منعت عرض "ناجي العلي" من المهرجان لتوجه بذلك صفة قوية لنور الشريف الذى مثل دور العلى، والذى أراد أن يعطي انتظاراً بأن موقف مصر الرسمى يؤيد الفيلم عندما أقحم اسمه. أسامة الباز مدير مكتب الرئيس للشئون السياسية فى تصريحات تبين ذنبها.

ونشر فؤاد فواز في "الوفد": يلعن الفيلم ويدعوا الله سبحانه وتعالى للانتقام من صناعه، وبخاصة لأنهم صورو "المصري" رجلاً مخموراً لا يفique من الخمر.



طارف الطيب

الثاني للأفلام الروائية عقب عرض فيلم "مسجل خطير" تمثيل عادل إمام وصلاح سالم قابيل ومصطفى متولى وإخراج سمير سيف .. لم يحضر أحد منهم الندوة، ودار الحوار بين الناقد أحمد عبد الوهاب والجمهور القليل الذي حضرها.

وتشترت "المساء" في الصفحة الأولى عن ندوة نقابة الصحفيين التي عقدت يوم ١٨/٢/١٩٩٢ أن نور الشري夫 استاجر مجموعة من الكومبارس للهجوم على الكتاب والفنانين الذين يرفضون فيلم ناجي العلي. وقالت "المساء": "الطريف أن نور الشري夫 طلب من الحاضرين الوقوف دقيقة حداداً على استشهاد عباس موسى أمين عام حزب الله في لبنان (!!)".

الخميس ٢٠/٢/١٩٩٢

نشرت "الأخبار": "بعد اعتذار معظم النقاد عن إدارة ندوات المهرجان يتقدّم الناقد أحمد عبد الوهاب والمذيع إمام عمر بتباهٍ بإدارتها، وفي حال عدم حضور الفنانين يديرون الندوة، ويناقشان الفيلم معاً .. ونشر علاء دواة في "الجمهورية": "لائئق معدودة قضيتها وافقاً في اجتماع لجنة الدفاع عن فيلم ناجي العلي اكتشفت بعدها أن هناك من لا يزال يحمل بالزعامة والنضال ويبحث عن أي مكان ليظل في الصورة، كنت أتصور أن يعقدوا اجتماعهم للدفاع عن مصر .."

الجمعة ٢١/٢/١٩٩٢

نشرت "الوفد" تغطية واسعة لندوة نقابة الصحفيين، وجاء في التغطية التي كتبها سعيد علام أن "أغلب الآراء التي قيلت في الندوة كانت مع الفيلم، وضد الحملة الصحفية التي طالبت بمنعه .. وضد قرار لجنة التصفية بالتمثيل .. كما نشرت "الوفد" في العدد نفسه مقالاً حازم هاشم الأسبوعي وجاء فيه: "النقد شيء وإلقاء، الطوب والاتهام بالخيانة شيء آخر

وراحوا يهلكون .."

وكتب السيد الغضبان في العدد عينه من "الشعب" تحت عنوان رسالة إلى الفنان نور الشريف: "هجوم اللوبى الإسرائيلى وسام على صدرك .."

ونشرت "الوفد" تغطية سعيد علام لاجتماع النقاد في أثناء افتتاح المهرجان تحت عنوان "انسحاب النقاد من المهرجان القومى احتجاجاً على استبعاد ناجي العلي" على ١٢أعمدة .. وجاء في خبر "الوفد": "توجّه أكثر من ١٠٠ ناقد وصحفى وكاتب إلى مقر جمعية نقاد السينما المصريين وعقدوا اجتماعاً نظمته لجنة الدفاع عن حرية التعبير بالجمعية، وأصدرت اللجنة بياناً ثالثاً الذى يطالع بمقاطعة المهرجان .. ومن ناحية أخرى تقرر في نهاية اجتماع النقاد عرض فيلم ناجي العلي في نقابة السيناريو الكبير عبد الحى أديب بجمع توقيعات على طلب اجتماع عاجل لمجلس نقابة السينمائين .."

الأربعاء ١٩/٢/١٩٩٢

نشرت "الأهالى" في الصفحة الأولى "النقد ينسحبون من مهرجان الأفلام الروائية احتجاجاً على عدم عرض "ناجي العلي" على عمّاردين ونشرت "الوفد" تحت عنوان "وزير الثقافة": لم تتدخل لمنع ناجي العلي من عرض تصريحات الوزير فى الرد على بيان النقاد الأول جاء فيها أن "الفيلم يعرض فى دار عرض تابعة للدولة ولن ترفعه .. والأمر متروك للجمهور يشاهده أو لا يشاهده .. وأنه لم يتدخل لمنع الفيلم من العرض فى المهرجان .. وإنما كان هذا رأى أعضاء لجنة التصفية بالاجماع .. وقال وزير الثقافة فى التأكيد عرض الفيلم على لجنة التحكيم كاملة وجميعهم رفضوه .."

ونشرت "الأخبار" في تغطية المهرجان: "بدأت أول أمس ندوات المهرجان القومى

أثبتت أنه أقوى من أي أحداث متصلة بـأى فيلم (!!) كما أن إقبال الفنانين كان أفضل من العام الماضي والمناقشات التي دارت في الندوات حققت نجاحاً كبيراً (!!!)

الأحد ١٩٩٢/٢/٢٣

نشر ياهر التهامي في "أكتوبر" تحت عنوان "قليل من النجوم وكثير من المشاكل" إن المهرجان فقد البريق الذي تتمتع به، والهالة التي أحاط بها العام الماضي.

ونشر زكريا نيل في "الاهرام" أن الذين هاجموا ناجي العلي هم الذين جعلوا منه أسطورة قضية وأن المشكلة ليست في نور الشريف أو محمود الجندي، وإنما في الرقابة التي وافقت على عرض الفيلم.

عقد المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية في الفترة من ١٩٩٢/٢/١٦ إلى ١٩٩٢/٢/٢٢. ويسبب استبعاد فيلم ناجي العلي وستة أفلام أخرى من المهرجان لأسباب غير فنية وغير موضوعية قاطعاً نقاد السينما المهرجان، وعندما في لحظة الافتتاح نفسها امتهناً في مقر جمعية نقاد السينما أعلنوا في بيانهم الثاني عن أزمة ناجي العلي.

وفي يوم ١٩٩٢/٢/١٨ عرض الفيلم في نقابة الصحفيين ونظمت النقابة ندوة كبيرة بعد العرض. وفي يوم ١٩٩٢/٢/٢٠ عرض الفيلم ونوقش في حزب مصر الفتاة، وفي يوم ١٩٩٢/٢/٢١ عرض الفيلم ونوقش في نقابة السينمائيين بحضور أشرف حكيم وكل أعضاء مجلس النقابة، وكانت الندوة الرابعة أشداء المهرجان في حزب التجمع يوم الأحد ١٩٩٢/٢/٢٢.

الاثنين ١٩٩٢/٢/٢٤

نشر صلاح عيسى في "مصر الفتاة" يرد على الذين هاجموا ندوة نقابة الصحفيين، وكان مقالة تحت عنوان: حرية كاتم

والإرهاب كل الإرهاب أن يحشد البعض ما يضفي إلى جهة الهجوم على الفيلم حتى يستقر - زوراً - الاتهام بالخيانة والعمالة.

السبت ١٩٩٢/٢/٢٢

نشرت "أخبار اليوم" في رأس الصفحة الأولى كاريكاتيرًا قال إنه "nagey على" تحت عنوان حتى الجيد المصري لم يسلم من وقاحة ناجي العلي. ونشرت في العدد نفسه مقالاً لحلال كشك ضد الفيلم بعنوان ليس حباً في ناجي العلي، ولكن بغضنا في فلسطين ومصر جاء فيه إن من بين حكام مصر الثلاثة فاروق وناصر والسداد ناصر فقط هو الذي لا حارب ولا هاجم ولم يعت إلا بعد أن أطلى إسرائيل فلسطين من البحر إلى النهر، وعلىها الجolan وسيئه".

ونشرت "أخبار اليوم" في العدد نفسه مقالات لحمد الزرقاني عن ندوة نقابة الصحفيين جاء فيه أنه "فجع في النقابة وتذكر بعدها شاهد الفيلم في النقابة لأول مرة أنه يخلد دور واحد من الأقزام الذين تطاولوا على مصر كثيراً. وجاء في خاتمة المقال أن أسماء البكرى في ندوتها بالمهرجان بعد عرض فيلمها شحاذون وبيلاء" قال إنها تعتبر ما حدث للفيلم "nagey على" هجراً على حرية الفنان، وأن الجمهور تصدى لها وصرخ مواعظ مصرى بسيط "ازاي تعرضوا فيلم عن شخص يرسم مصر في صورة عاهرة ... حرام عليكم".

ونشرت "أخبار اليوم" في العدد عينه ١٢ رسالة من قراء كلها ضد فيلم "nagey على" وبعضها يطالب بـ"حرق الفيلم وإعدام جميع نسخه" (!!). ونشرت "أخبار اليوم" في صحفة الفن من العدد نفسه أن المهرجان أكثر نجاحاً من مهرجان عام ١٩٩١ (!!) وقالت على لسان سمير غريب أن المهرجان أزداد قيمة ونجاحاً نتيجة الظروف التي تعرض لها هذا العام، والتي

ألف جنيه) ونشرت "الأخبار" أيضاً أن أمينة رزق حزينة بسبب تجاهل الوسائل الإعلامية لندوات تكريمه الفنانيين في المهرجان (أمينة رزق - فريد شوقي - وحيد فريد). (من الواضح أنها لا تعلم أن التجاهل لم يكن لها أو لغيرها من المكرمين، وإنما للمهرجان يسبب أزمة فيلم "ناجي العلي" وقرار لجنة التحكيم باستبعاده وستة أفلام أخرى):

ونشرت روزاليوسف مقالاًها الافتتاحي لرئيس التحرير محمود التهامي عن الأزمة. وجاء فيه أنه قرر الملف الذي أصدرته لجنة الحirيات في جمعية نقاد السينما عما نشر عن فيلم "ناجي العلي" في الصحافة المصرية. وقال محمود التهامي لا أوفق على أن تكون وجهة النظر في أي موضوع تستند فقط إلى مسألة حب مصر وإنما يجب أن تكون هناك أسباب أخرى موضوعية وملموسة. ترجع جانبياً على الآخر، وببساطة أقول إن التصميم بالوطن هو نوع من ابتزاز المشاعر العامة لا أوفق عليه.

ونشرت روزاليوسف في العدد نفسه سنتي رسموم "ناجي العلي" أرسلتها الدكتورة سناة المصيلحي استاذة الأدب العربي في جامعة جورج واشنطن دفاعاً عن "ناجي العلي" وأطلقت الدكتورة سناة على العمل ضد الفيلم الافتياض الثاني لناجي العلي. كما نشرت تصريحات ثلاثة من المخرجين المشتركون في المسابقة ضد لجنة التحكيم الشكلاة من ثلاثة من أعضاء لجنة التحكيم. فقال سمير سيف إن اللجنة لا ترقى إلى مستوى الإحترام، وقال شريف عرفه إنه لا يوافق على استبعاد أي فيلم، وقال محمد خان إنه يشك في اللجنة لأنها قامت باستبعاد "ناجي العلي" على الرغم من مستوى الفنى المرتفع. كما نشرت روزاليوسف في العدد نفسه نتائج لجنة تحكيم النقاد الموازية التي اجتمعت في مقر المؤسسة القومية العربية، وتشكلت من رؤوف توفيق رئيساً وعصوبية كل من خيرية البشلواوى وأحمد يوسف وسمير فريد وطارق الشناوى وعلى أبو شادى وفتحى فرج ومحمد

الصوت وديمقراطية كيد النساء وجاء فيه الطريقة التي نشرت بها الصحف المصرية التي تقود الحملة على فيلم "ناجي العلي" وقائمة الندوة التي مقدمتها نقابة الصحفيين لمناقشة الفيلم، هي فضيحة لتلك الصحف، ودليل على أنها تفتقد لאי مصداقية، وبرهان ساطع على أن الحملة على الفيلم تعتمد على تشر الأكاذيب، وتحترف التزوير في وقائع الحاضر، كما احترفت التزوير في وقائع التاريخ.

وقال صلاح عيسى إن البطحاجية الحقيقيين ليسوا هم الذين حضروا لندوة النقابة الصحفيين، بل هم من عناصر الحملة الذين عجزوا عن استكتاب ناقد سينمائى واحد، أو ننان كاريكاتير واحد كلمة تؤيد ما ذهبوا إليه، واختتم مقاله قائلاً: لقد افتالوا "ناجي العلي" ، وهو يحاولون اليوم أغتنينا، وهذا هو الموضوع.

وقامت مصر الفتاة في نفس العدد بتقطية واسعة لندوة حزب مصر الفتاة تضامناً مع الفيلم، والاجتماع الثاني لقاد السينما الذين أعلنوا فيه مقاطعة المهرجان القومى، كما نشرت مقالاً للكاتب الفلسطينى الكبير عبد القادر ياسين قال فيه إن "ناجي العلي" طالما أشاد بالشعوب بما فيها الشعب الأفريدى ومن ياب أولى الشعوب العربية من دون استثناء وإن لم يقلت حاكم عربى من نصل ريشته.

وقال: أما ملابسات افتياض "ناجي العلي" فقد غدت معروفة للقصاصى والدائى بعدما نشرت الصحف فى سبتمبر ١٩٨٨ نص الحكم الذى أصدرته محكمة لندنية ضد قتلة ريف ويف تؤكد أن المواسيد قد شجع على قتل هذا الرسام الجسور و إن إنتاج فيلم عن هذا العبقري المقاتل هو عمل برد الاعتبار لكل ما هو وطني وقومى فى زمان عربى ترى حتى أسفلاً سافلين.

ونشرت الأهرام عن استباء الجمهور، في كل ندوة يحضرها لعدم حضور نجوم الأفلام لمناقشتهم في أعمالهم، ونشرت "الأخبار" أن إيرادات المهرجان في أيامه الخامسة الأولى (من ٧ أيام) لم تتجاوز سبعة ألف جنيه (إيراد الحفلة الواحدة في سينما ميامي كاملة العدد يزيد عن ٢٠.

أدب ونقد

العرض في المهرجان خضوعاً للحملة
المصالحية، ودون أنس فنية موضوعية،
وموافقة بقية أعضاء لجنة التحكيم على
ذلك القرار، فضلاً عن إعلان بعض الأعضاء
رأيهم في الأفلام في الصحف قبل انتهاء

وقد قرر مجلس النقابة استجابة للرأي العام بين الأعضاء مطالببة وزارة الثقافة بإعادة التحكيم في جميع الأسلام التي تقدمت إلى المسابقة وعددها ٢٢ فلماً بواسطة لجنة تحكيم أخرى مختلفة تماماً، كما قرر المجلس في حال عدم الاستجابة لهذا المطلب أن يمتنع جميع أعضاء النقابة عن المشاركة في المهرجان القومي على أي نحو، وتطبيق القانون على كل من يخالف هذا القرآن.

وكييل النقابة
مصطفى محرم
سكرتير عام النقابة
محمود سامي خليل

الأربعاء ٢٦/٢/١٩٩٢

نشرت "الأهالي" عرضاً وافياً لندوة حزب التجمع تضامناً مع فيلم ناجي العلي، كما نشرت مقالاً للكاتبة فريدة النقاش دفاعاً عن الفيلم جاء في ختامه: "نديلاً ناجي العلي ونور الشريف وبشير الدين وعاطف الطيب ومحمود الجندي وأحمد متولى وكل شتاقى مصر الشرفاء وهو يتضدون للعاصفة"، ونشرت "الأهالي" في العدد نفسه المقال الذي منعه إبراهيم سعدة للكاتب سمير نادر، ومقالاً ثالثاً للناقدة والمنيرة نبيهة لطفي عن ندوتي نقابة الصحافيين والسينمائيين.

ونشرت "الأهaram" مقالاً عن "ناجي العلي" الفنان والفنان والقضية للدكتور غالى شكري جاء فيه إن الدولة التى سمحت للفيلم بالعرض على الوف المشاهدين لا يجوز لها الاعتراض على حق الفيلم فى مسابقة المهرجان الرسمى؛ وكانت قد وافقت عليه وسمياً كذلك.

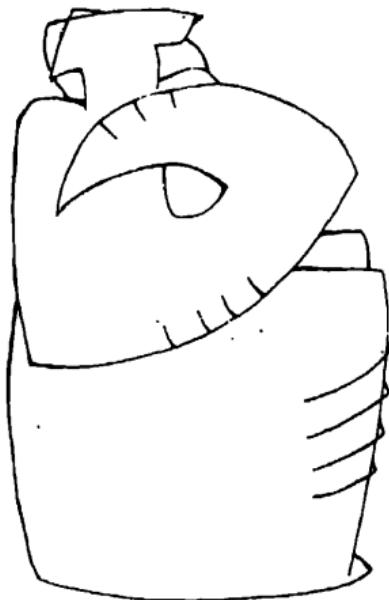
كامل القليوبى ويوسف شريف رزق الله ، حيث فاز (ناجى العلي) بجائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة احسن مونتاج (أحمد متولى) وأحسن موسيقى (موسى الإمام).

(من الجدير بالذكر أن أفلام كل من سمير سيف وشريف عروفة ومحمد خان لم تفز بأي جائزة من جوائز المهرجان الرسمية، كما لم يفز أيضاً فيلم أسماء البكري "شحاذون وبلاه" وكانت أسماء قد أعلنت في الندوة التي أقيمت عرض الفيلم أنها ضد استبعاد ناجي العلي من المهرجان، وتعتبر القضية تتعلق بالغربيات.

الثلاثاء ٢٥/٢/١٩٩٢

نشرت "الشعب" عرضاً لندوة نقابة الصحفيين ونشرت الوفد استقالة مهني محرر وكيل نقابة المهن السينمائية احتجاجاً على عدم نشر البيان الذي أصدرته النقابة، وكان النقيب مدعوماً اللثي قد وافق على نشره كإعلان في الصحف قبل نهاية المهرجان، ثم تراجع في اليوم التالي، وفيما يلي نص البيان الذي لم ينشر:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
 بِيَانِ مِنْ نَقَابَةِ الْمُهَنَّمِ السِّينَمَاتِيَّةِ
 تَعْلَمُ نَقَابَةُ الْمُهَنَّمِ السِّينَمَاتِيَّةِ
 اسْتِكَارَاهَا لِلْحَمْلَةِ الصَّحْفِيَّةِ الَّتِي تَتَهَمُّ
 بِعَضُّ أَعْضَانِهَا صَنَاعَةَ فِيلِمْ "نَاجِيُّ الْعُلُونِ"
 فِي وَطْنِهِمْ وَشَرْفِهِمْ.
 وَالنَّقَابَةُ اذْتَعَلَتْ اعْتِزَازًا هَا بِأَعْضَانِهَا
 صَنَاعَةُ هَذَا الْفِيلِمْ وَعَلَى رَأْسِهِمُ الْفَنَانُونِ
 نُورُ الْشَّرِيفِ وَعَاطِفُ الطَّبِيبِ وَبِشِيرُ
 الدِّيْكِ - تَرَى أَنَّهُ إِذَا كَانَ مِنْ حَقِّ كُلِّ
 صَحْفِيٍّ أَنْ يَنْتَشِرَ مَا يَشَاءُ مِنْ رَأِيٍّ، فَلِلَّهِسِّ
 مِنْ حَقٍّ أَيْ صَحْفَى اتَّهَامُ الْآخَرِينَ بِالْغَيَّانَةِ
 لِجُرْدِ الْاِخْتِلَافِ فِي الرَّأِيِّ.
 وَتَعْلَمُ النَّقَابَةُ أَنَّ لِجَنَّةِ تَحْكِيمِ الْمَهْرَجَانِ
 الْقَوْمِيِّ الثَّانِي لِلْأَفْلَامِ الرَّوَايَةِ قَدْ فَقَدَتْ
 مَصْدَاقِيَّتَهَا بِسَبِّبِ فَرَارِ لِجَنَّةِ التَّصْنِيفَةِ
 اسْتِيْعَارِ سِعْيَةِ أَفْلَامِ مِنْ أَسْلَاقِهِ وَمِنْ



ونشرت "صباح الخير" مقالاً للكاتبة إيناس إبراهيم جاء فيه إن ما حدث في المهرجان القومي "وضع كل مهرجانات وزارة الثقافة تحت دائرة الشك"، ونشرت في مقال آخر للكاتب عمرو خفاجي إن استبعاد فيلم "ناجي العلي" أفسد المهرجان.

وهي نفس هذا اليوم عقدت لجنة الحريات في نقابة الحاممين مؤتمراً كبيراً للتضامن مع فيلم "ناجي العلي" وصناعة الفيلم، وشاركت في الاجتماع لجنة الحريات التي تكونت لأول مرة في نقابة السينمائيين في اجتماع النقابة لمناقشة الأزمة.

أن سحب الفيلم من قائمة أفلام المهرجان يدفع بالدولة لأن تكون طرفاً في معركة يفترض فيها أن تتخذ موقف الحياد وحماية الحريات. وقال د. غالى شكرى إن بعض الذين يوحّدون بين الوطن والحاكم سبق لهم أن نالوا من أحد العهود نيلاً فاحتسباً فلهم يتهمهم أحد بانهم ينالون من مصر ذاتها.

الخميس ٢٧/٢/١٩٩٢

أبرقت وكالة روبيتر من القاهرة عن حفل ختام المهرجان القومي وجاء في البرقية المطلولة وقال عدد من الفنانين عن أسباب عدم مقاطعتهم للمهرجان أن تحذير النقابة لهم لم يصلهم.

كلاكيت ثانية مرة : اغتيال فيلم

الملائكة لا تسكن الأرض

كمال رمزي

من صناع الفيلم أنفسهم .. ففيما عدا مقالة الناقد على أبو شابي، بمجلة «فن» - العدد ١٤١ - ١٤٢ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٢ ، الذي يطالب فيها بإطلاق سراح الفيلم، لم يشر أحد إلى الجريمة. والآن، بعد ثلاث سنوات من نشر المقال المذكور، يخرج الفيلم إلى مشاهدي الفيديو، مشوهاً دمياً، يحتاج لن يدافع عنه، أو على الأقل، لمن يرمي الأجزاء المتورة التي تعد أهم ما في «الملائكة لا تس肯 الأرض».

قصة الفيلم التي كتبها المخرج سعد عرفة، تعتمد على «صراع الأفكار» المتباينة والمتضادة على أرض الواقع .. وتکاد الشخصيات أن تخلو من تبصّر الحياة، فهي مجرد أشباح أو «معتقدات» أحادية الجانب، لذلك فالاحوار والبارزات الكلامية التي صاغها عاطف بشّار، تحتل مساحات واسعة من الفيلم.

الافكار الظلامية التي حمالت منذ سنوات وحتى اليوم دون عرض فيلم «الملائكة لا تس肯 الأرض» أيام الجمهوري، عادت تتصف بالفيلم عشوائياً بعدهما أُنزل الفيلم إلى مكتبات الفيديو وتبين أن مشاهد كاملة قطعت وحوارات الغيت.

«الملائكة لا تس肯 الأرض» فيلم تعرض للاغتيال مررتين: الأولى عام ١٩٨٧، عندما امتنعت دور السينما عن عرضه خوفاً من استفزاز الجماعات المتطرفة التي يهاجمها الفيلم .. ومثل هذا التمنع، يعنى عملياً، الحكم باغتيال الفيلم معنوياً، أو على الأقل، حبسه حسناً «انفرادي» في على الصفيح بلا محاكمة عادلة.

أما الاغتيال الثاني، فيتّم هذه الأيام بعدهما ظهر الفيلم على شرائط الفيديو معزق الأوصال، فبدا كالجثة التي مثل بها على يد قاتل متّوحش، لا يعرف الرحمة، والمؤلم في مسألة «الاغتيال» هذه، أنها أحيطت بما يشبه مؤامرة الصمت، حتى

الحوار، الموجود في نسخة الفيلم الأصلية:-
ـ «الشقيق» يتحدث بلطف: «مش احنا
اللي نحاسب الناس يا عمي ان».

- «عمران» محدثاً، غاضباً: «يعنى ايه ربنا قال نشوف معصية ونسبها؟»

- «الشقيق» ببرقة: «الراجل بيقولك
تاب واستغفر، وداخل يكفر عن ذنبه».

- «عمران» باب فعل رايد: «خداب الملي فيه الداء ده عمره ما يتوب أبداً».
- «الرجل الثاني» مدافعاً عن نفسه: أنا

مش كداب .. وربنا هو اللي يعلم». - «غمران» بصفة الأمر: «اسكت ..

ربنا ها يحرقك في نار لا تختفي ولا
تنطفئ".

ـ «السعيف»، ـ يران محنطى ياعصابـ
ـ وبعدين يا عمران، اللي انتى بتعمله هو
ـ اللي معصبة تتحاسب عليها .. (وبيشيرـ

- «المتطرف»: يظهر من وراء ظهر إلى الرجل) .. ادخل .. ادخل ..

عمران وبلهجہ مستنکرہ، ہادیہ فی البدایہ: «یدخل! یدخل فین؟ .. الکفرة مایدخلو ش بیوت اللہ».

- «الرجل الثاني»: «أنا مش كافر، أنا بأقول لا إله إلا الله، محمد رسول الله ..

- المتطرف: «التوبية مش لأمثالك ..
انت مثلك»

انت والى ريك سبب حرب الدين .. انت
اللى هاتعجلوا بالقيامة (بلهجة أمراة)
ايند .. ايند ..

- «شيخ الجامع»: موجهاً حديثه للمنطرف: «سيّه... القيامة هاتقوم من

- المقطف: بعنف وتمدد، وكفره
البشر؟!

ـ «شيخ الجامع» بحزم: مين اللي عينك

حارس .. كلنا سواسية قدامه .. كلنا ها
نتحاسب .. كل واحد حسب ضميره
، نبته. (مـ جـاـ كـلامـهـ لـلـحـاـ،ـ التـابـتـ) ..

على الرغم من الطابع المسرحي لهذا تعال يا بني .. ادخل»،
وبيه سرت مربين، سب) ..

للمشهد، فإنه يمثّل «حلبة» الصراع حيث تتنازع الأفكار .. ويكتسب المشهد أهمية

تدور الأحداث في مجتمع الصياديين على شاطئي الإسكندرية بالقرب من فنار مهجور. ويبدو البحر ومراتك الصيد وسوق السمك والبيوت الصغيرة في الحواري الضيقة، محض خلفيات ديكورية، طبيعية لا حضور حقيقي لها... وكان الهم بالنسبة لصناع الفيلم الأفكار فحسب.

شخصيات الفيلم، أو أفكاره، كالتالي:
عمران (ابراهيم عبد الرزاق) - رحمة الله - يطلق لحبة صغيرة ويتظاهر بالوروع. يعامل ابنته «على» متدوّي عبد العليم، بقصوة. يظهر في المشاهد الأولى وهو يرعب ابنته الطفل بطار الجحيم التي ستر Burke إذا لم يؤذ صلاة الفجر .. ولاحقاً يلاحق ابنته الذي أصبح شاباً بالتذئيب

والإذلال، مما يجعله فاشلاً تماماً .. وفيما
يُعد، يكشف الوجه الآخر لـ «عمران»
المزروع سراً من امرأة الآخرين يتاجر معها
في المخدرات ويتم القبض عليه.
شقيق «عمران» (رشاد عثمان) على

النقاش منه: رجل طيب، واضح وصريح، يعامل الجميع بمعاملة حسنة .. يحب ابنته الوحيدة «أمينة» (بوسي) ويغدق عليها من حنانه واحترامه، ويثق في سلوكها، لذلك فإيتها ناجحة في دراستها الجامعية .. تحب ابن عمها «علي» وتشفق عليه في الوقت ذاته.

الشقيقان المناقضان، فكراً وسلوكاً،
يعبران عن تناقضات، أوسع في المجتمع ..
وتطهير هذه التناقضات على نحو أوضح
في أحد المشاهد المبكرة من الفيلم .. فعند
مدخل الجامع، يتصدى «عمران» لرجل
يذوي الصنارة، ويمنعه من الدخول، لأنه
يشرب الخمر .. يعلن الرجل توبته،
وبيه يعبر عنيات الجامع، يوازره شقيق
«عمران» .. وفوراً يتضمن أحد المتشددين
النظرتين إلى «عمران» .. بينما يتضمن
شيخ الجامع رحب الأفق، المتقدم، للرجل
الثالث، وشقيق عمران .. ويدور بين
الجميع حوار ساخن - مذحوف من نسخة
الفيديو - يكشف عن شراسة وضيق أفق
ـ تعلقت الرجل المتطرف الفظ الذي يقوم
بدوره سعيد الصالح، وهو ممثل متكمٍ
ـ غير سعيد صالح طبعاً .. وها هو بنص

- على: سيبني في حالي.
- المتطرف يرفع «على» من الأرض ويستمر في ضربه: قوم.. قوم يا عدو الذين .. يتختلف الوعد والقسم يا فاسق؟
- على يواجه المتطرف وقدر انتابته حالة غصبية فيأخذ في ضربه: «أنا مش كافر .. أنا مش كافر».
- المتطرف - يولي الإبار متوعدا: النهار داه، آخر يوم في عمرك.
- هذا الموقف العاصف على قدر كبير من الأهمية، ذلك أنه يدفع «على» إلى طريق منافق تماماً للطريق الذي كان يسير فيه .. أي أنه يسمى متطرفاً في عبشه وفساده ومحنته.
- وفي مشهد آخر، محفوظ من نسخة الفيديو، يرصد الفيلم جانباً من المواجهات الدائمة بين الشرطة والمتطرفين من ناحية، ونمط معاickerة من يخرج على الجماة، من ناحية أخرى .. أحد رجال الشرطة، بملابس مدنية، يراقب بينما يعقد في اجتماع .. وتدخل الكاميرا لتصور وجه «سيدينا» في لقطة قريبة، كبيرة، وهو يعلن، غاضباً: «إن «على» ضل .. انحرف .. خان العهد .. والقسم .. خرج علينا.. لم يعد هنا .. لا حياة له ينشق علينا .. دمه حلال .. الموت لكافر .. الخاشر .. عدو الله .. أقيموا عليه العد .. اقتلوه .. اسلحوه .. مثلوا بجثته قطعوه أرباً أرباً».
- ومع ازدياد ضربات البقاء في الموسيقى التصويرية المتواترة التي ترتفع مع كلمات المتطرف، تقوم قوات الشرطة باقتحام المكان.
- هذه «عينة» من المشاهد التي تم استعمالها من «الملاذ لا تسكن الأرض». وبترها، أيا كانت الدوافع، بعد «جريمة فنية» بكل المعابر .. فليس لأحد الحق في تمزيق أوacial أي فيلم على هذا النحو البالغ الشراسة .. فهل سيتحرك أصحاب «الملاذ»، وصنانعه، للمطالبة بوصول الأجزاء المبتورة؟ خصوصاً أن الرقابة لم تتدخل ولم تطالب بحذف أي مشهد .. أم ستحاولون اختيال ععلمهم .. للمرة الثانية؟
- ثانية في تطور - أو تدهور - شخصية «على»، الذي يتبع الموقف بعيون حازمة وهو لا يزال طفلاً .. وينتقل الفيلم - زمنياً - إلى أكثر من عشر سنوات حيث يطالعنا على «في المشهد التالي» مبادرة، وقد غالشاها، من الواضح أنه انضم إلى تلك الجماعة التي يرأسها الرجل المتطرف، فاصبح سلوكه تجاه أبناء عمه أهنة يتسم بالتحفظ الشديد .. فهو، لا يستطيع أن يتفهم أو يقنع ببساطتها وعفوبيتها وأندماجها الإيجابي في الحياة ... إن بتر المشهد المذكور، بعد تجاهله لأحد الجذور التي كونت شخصية «على» المزورة والمرتبكة.
- انهالت «سكنين الجزار» بتهور لتثير جميع المشاهد التي يظهر فيها المتطرف سعيد الصالح، وهي مشاهد جوهرية تفضح بجرأة ممارسات المتطرفين الوحشية، حتى مع بعضهم بعضاً .. وتلك عينة من هذه المشاهد المخوفة:
- بعد أن يقبل «على» أبناء عمه «أهنة» للمرة الأولى والأخيرة، تنتابهما موجة من الشعور بالذنب .. وبينما هي تصلى وتستغفّر، يذهب هو إلى الجامع .. يلتقي الرجل المتطرف الذي استطاعت لحياته، وأصبح يلقب بكلمة «سيدينا» .. ويرتدى البنطال تحت الجلباب الأبيض .. يسيران على الشاطئ .. ويدور بينهما الموارد التالي الموجود في نسخة الفيلم والمبتور من نسخة الفيديو:
- على: أنا كنت منتظرك لما تخرج من الجامع .. أنا ..
- المتطرف: أنت ايه .. (بانزعاج) .. انشقت عن الجماعة؟ .. ماجتش الاجتماع اللي فات ليه؟
- على: كان عندي ظروف .. (بانكسار) .. أنا يا سيدنا غلطت .. أرتكتي معصية.
- المتطرف مهتاجاً: معصية يا زنديق .. عملت ايه؟ .. «يمصفعه على وجهه» .. ثنيك مضاعف .. جريمنتك اثنين .. المعصية خروجك على الجماعة.
- على متواصلاً سافحني ..
- المتطرف: أسامحك يا كافر .. يا فاسق (يلقيه أرضًا ويبداً في ضربه بعنف).

شهادات

(أهل السينما يتحدثون
عن تجاربهم الخاصة مع الرقابة)

حوار الأفلام والمقص

فيها الآخرون بمعضلهات أمن المجتمع والملائحة العليا للبلاد... وغيرها من التعبيرات المطاطة، والمسألة برمتها في نظرى تكمن في سؤال: ما فائدة جهاز الرقابة؟ إن من المفروض ألا تكون الرقابة سيفاً على رقبة الفنان، بل أن تكون سيفاً في يده، لأنها في نهاية الأمر جهاز حكومي، تعمل على الحفاظ على بقية الأجهزة الحكومية، ويكفى أن أشير في هذا الصدد أن حجة المنع في فيلم «كشف المستور»، كانت وجود القوانين التي تمنع إذاعة أسرار المخابرات أو المعلومات العسكرية، لكن الرقابة فسربت الجهاز على أسرار المخابرات تقسيراً خاطئاً بعدم الاقتراب من سلبيات جهاز المخابرات -إن وجدت- ولو بالتعقيب... والحقيقة أن قوانين الرقابة هنا ليست خفية، بل معلنة واضحة في إطار النصوص العامة، التي تتبع للرقابة التدخل في كل شئ، مثل الأداب العامة،

وحيد حامد: بل هزمتني العسكرية

لم أنهزم مع الرقابة، لكننى انهزمت أمام العسكرية، تلك هي ملامح تجربتي مع الرقابة في مصر، فالرقابة حجزت فيلم «البريء» ومنعته مؤقتاً عن العرض، لكن الذى قطع مشاهد من الفيلم هو الأمن، وهو ما حدث أيضاً مع فيلم «كشف المستور». وما أريد التأكيد عليه هنا أن الخلاف عندما يكون بين عقول متشابهة في طرق التفكير، وفي الدفافع عنصرية، والعقلانية، فمن المؤكد أنها ستصل إلى نتيجة ما، يتفق عليها الجميع. أما الخلاف مع السلطة الأمنية، فسيؤدي حتماً إلى خسارة المثقف، الذي يمكنه الحوار مع الرقابة والرقابة، وهو ما يصعب عليه إذا انتقل الحوار إلى أرضية أخرى، يتعامل

بالخسارة على المنتج، لأن الإبداع السينمائي في نهاية الأمر هو منتجة وإبداع معا، وهناك حسابات عديدة يضعها القائمون على صناعة الفيلم في أنفسهم، ولذلك أردت ببني وبيني وبين نفسى دائمًا، إنما حتى لو لم توجد الرقابة المصرية، لكتابات رقابة الأسواق، التي تتطلب معادلة من نوع ما، تشمل كل هذه الحسابات، والغريب أن تجد موظفًا في الرقابة يعترض عام ١٩٩٥ على ظهور ممثلة بمثابة في أحد المشاهد، وهو نفس المأمور الذي ظهرت به مثلثة أخرى عام ١٩٢٥ في أفلام مصرية، دون أن تعترض الرقابة، ومثل هذا الاعتراض مردود الفحوف من المناخ الموجود حالياً، وأعتقد أن دورنا الحقيقي في التنمية على هذا المناخ، بالشكل المنطقي وبلا تعسف، وفي إطار القياس الفني بلا استفزاز، وبالطبع من الواجب أن توجد بعض المشاهد التجارية إلى جانب العمل الفني، وعلينا أن نستوعب هذه المعادلة في ظل الديمقراطية المتاحة والمناسبة لظروفنا الحالية، فالمشاكل الموجودة في الداخل والخارج واحدة، لكن في نفس الوقت علينا أن نستوعب أيضًا الوجه الآخر لهذه المعادلة، وهو أزمة الصناعة التي أصيحتها الاحتضار، وبفضل هذه اللوائح الرقابية، ولذلك لا ينبغي أن نطالب الفنان باستيعاب لوائح الرقابة والحفاظ على قوانين سنتها الأجهزة الحكومية، في الوقت الذي لا تعي فيه هذه الأجهزة مستوى دورها في الحفاظ على صناعة السينما ذاتها، وكما يوجد بعد سباسي في الرقابة، فإن هذا البعد أيضًا لا بد أن يوضع في اعتباره أهمية هذه الصناعة، باعتبارها أهم وأقوى من السباحة، وتحتاج إلى الدعم، بدلاً من أن نتركها تموت، وندعه لبناء صناعة أخرى من الصفر، والأمر لا يخلو من مسؤولية الفنانين أيضًا، إذ يقع عليهم دور كبير في الحوار مع هذه الأجهزة، ويبدو أن الحوار دائمًا في المصالح العامة مقطوع تماماً، نعم يوجد كلام كثير في الإرث وكيفية الخروج منها، لكن لا تجد أحدًا يفعل شيئاً، وهناك خطير حقيقي يهدد هذه الصناعة، يتتجاوز

ومصلحة البلاد العليا، والحفظ على الوحدة الوطنية، والأمن العام.. ومن هنا تبدأ مخايفات الرقابة ومحاسباتها لاي خارج عن قوانينها، إذ من الممكن أن تستخدم ظاهر النص القانوني في الرقابة على كل شيء، وهو ما استخدمته الرقابة مع فيلم «الفول»، إذ قال عنه إنه فيلم يعادى للنظام القائم في البلاد، ولا غرابة أن يحرض وزيرا الدفاع والداخلية على مشاهدة فيلم «البرئ»، بعد الحذف الذي أقرته الرقابة، ويكون لديهما الوقت لمل هذه الأمور، وكأن الفيلم سيحدث ثورة في البلاد، لكن كل هذا يؤكد أن هناك من يخاف من الفن عندما يكون جاداً.

على بدر خان: أعمل وداخلي رقيب

حکایة الرقابة في مصر، مليئة باللوائح الطويلة من المتنوعات، وكان العاملين في الحقل الفني تجاه سلع استهلاكية، تحتاج إلى قياس صلاحية أو قياس جودة، وبالطبع لا تقاس الإبداعات الفنية بهذه الطريقة، وعادة موظفي الرقابة أنهem يخافون من تحمل المسؤولية، أو الاصطدام بتصدير اللوائح الجامدة، التي لا يتصدى لها إلا رئيس الرقابة نفسه أو الوزير، الأمر الذي يفترض وجود رؤية شاملة عند النظر إلى لوائح الرقابة.

والقضية في تقديرى الشخصى ليس في الرقابة كجهاز ولوائح ونصول من قانونية، بل في الرقابة الداخلية، التي ترسّبت داخل الفنانين، وربما لا تعنينا كثيراً، يقدر ما تعنى دول أخرى، تفرض علينا آذواها وقيمها في انتاج صناعة فنية تناسيهم، وأستطيع أن أعلن أننى اليوم أعمل وداخلي رقيب، أشد من الرقبي الموجود لدى هذه الدول بمراحل، مما يحد من قدرتى على الاسترسال في التعبير الفنى إلى غياته القصوى، خوفاً من المفعى الذى قد يواجه العمل فى دول الخليج والسعوية، الأمر الذى يعود

التجربة الثانية مع الرقاية كانت مع فيلمي «امرأة في الطريق» و«أبو حديد». لكن جاءت اعتراضات الرقاية في إطارها المقبول، ولم تستطع في طلبات الخفف، ومر القيلان بنسلام إلى أن جئنا عام ١٩٦٨، وكان سيناريوج الفيلم الكوميدي «جناب السفير» وهو من إنتاج محمد عبد الوهاب، ولكن الرقاية رفضت الفيلم بعد تصويره، واستطاع محمد عبد الوهاب بذكائه الفطري أن يطلب مقابلة العزيم جمال عبد الناصر، وحكي له قصة اعتراض الرقاية على الفيلم، فطلب عبد الناصر مشاهدة الفيلم في منزله، من خلال بار العرض الخاصة التي كان يحتفظ بها دائمًا في المنزل، ووصل إعجاب عبد الناصر بالفيلم إلى درجة الديبية على الأرض من كثرة الضحك في بعض المشاهد، وخاصة مشهد بود ستان الغريبة والشرقية، وعرض المعونات عليهما من قبل الروس والفرنسيين للتوصيات معهما في الأمم المتحدة، وأصدر عبد الناصر قراره بعرض الفيلم ووصفه بأنه فيلم دمه خفي.

بعد ذلك جاء فيلم «رجل من الحى السادس»، وهو أول فيلم عن التطرف فى السينما المصرية، ودخلت بسببه مع الرقابة فى ضراع كبير، واعتبرت عليه

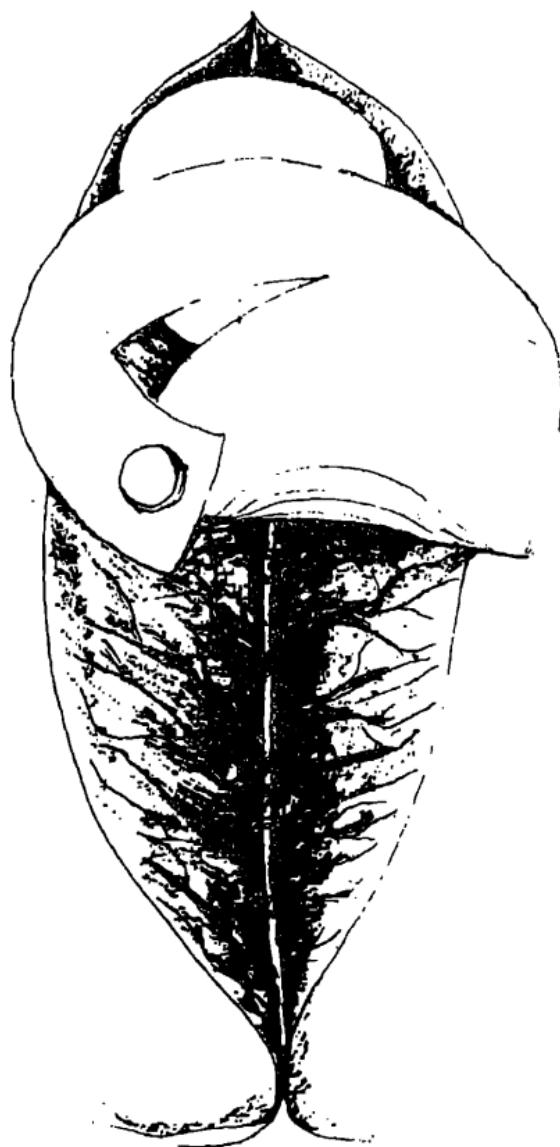
بالطبع دور الرقابة التي قد تصبح بدورها إذا انتهت هذه الصناعة، مما ينطوي على تدخل وزارات معينة في الأمر، مثل الصناعة والمالية والثقافة لإيجاد حلول عملية لهذه الصناعة، خاصة أن الفنانين في مصر ليسوا أصحاب هذه الصناعة، بل هم رأسها، والتتمويل عادة يأتي إليها من الخارج ويف适用 على أنها أشكالاً من الرقابة، هي التي تجعلنا نصرخ الآن، في حين لا يهتم مصر بهذه الصناعة، لأنها لا تجد لها بوراً ثقافياً كما الحال مع التلفزيون، ولذلك لا تجد أحداً يمول السينما المصرية من المسؤولين.

سعید حامد: الرقابة المذكية شيء جميل

لم تكن لمشكلة مع الرقابة حتى الان، لأن شخصية «مهدي» يحبى الفخرانى، فى فيلم «الحب فى الثلاجة»، هي شخصية خرافية، تستبىء فى جو من المفاجأة، لا تخضع للرقابة، ولكن المذكور أن أزمة السينما سببت أزمة مع الرقابة، بل أزمة انتاج، وإذا كانت الرقابة تعنى أفلام العربى والمشاهد الجنسية الفاضحة، فهذا شىء طبيعى، لأنه قد يؤدي إلى إنتاج أفلام «بورنو»، خاصة أن هناك من لديه استعداد لإنتاج هذه النوعية من الأفلام، فى ظل المشاكل الاجتماعية التى نعاني منها، لكن فى نفس الوقت يستبىء أن تتحلى الرقابة بالذكاء، حتى تكون شيئاً جيداً.

عبد الحى أديب:
دبب عبد الناصر
من الضحك

مشوارى مع الرقابة مشوار طويل، فقد بدأت فى التعامل معها والاصطدام بها



صحيح، والآن المناخ الذي نعيشه مناخ سيني بكل القويس، طالما يقف ضد الفن والجمال، والواجهة الحقيقة التي ينبغي أن يتعرض بها الرقيب، هي الافتتاح الفنى والثقافى، والتعامل مع روح النصوص الرقابية، قبل أى شئ آخر، لأن المناخ المحيط معاد لكل شئ، مما يتطلب الجرأة في الواجهة بلا خوف.

د. رفيق الصبان: احتفظ بأفلامى فى الأدراج

بدأت حقباتي الفنية واحترافي السينمائى، من خلال مشكلة مع الرقابة، فى الفيلم الأول الذى ساهمت فى إنتاجه مع الفنانة ماجدة الخطيب، وهو فيلم «زائر الفجر»، فقد منعته الرقابة بعد أن تم تصويره، رغم أنها سبق أن وافقت عليه شخص، مما أدى إلى تعطيل الفيلم لمدة ثلاث سنوات، أغرقتنى فيها الديون، وعندما قررت الإفراج عن الفيلم، حذفت منه ١٦ دقيقة.

ومع هذه البداية غير الحارة مع الرقابة، أصبحت فى نظرها كاتبًا مشاكسة، تنظر إلى كل فيلم أكتبه بعينة خاصة، ورغم ذلك كنت قليل الاصطدام مع الرقابة، أجالدتها إلى المناقشة والتفاهم، معهم.

وأعتقد أن المشكلة الكبرى التى تواجهها السينما المصرية هي الرقابة، وعلىه أن تشق فى الفنانيين، والأتعبرهم أعداءها أو أعداء السلطة، وللأسف هذه المساحة من الثقة غير موجودة الان، ولا مجال أن الرقابة صنعت بتعليماتها الشفوية التى تبيثها دوماً حواجز من الخوف، فكثيراً ما أتردد قبل الدخول فى موضوع ما، وعادة ما أحجم عن التعبير عنه خوفاً من الرقابة، والمصيبة أن الرقابة فى كل أفعالها لا تستند على قانون محدد، ولدى الان فيلم جاهز يعنوان «رحلة داخل أمراً»، وأنا على يقين أن الرقابة سترفضه، ولذلك أحتفظ به فى أدراجى.

نعمية حمدى اعتراضًا واسعاً، لدرجة أن وصل الأمر إلى د. مصطفى الفقى، الذى تحدث بدوره مع نعيمة حمدى، واعتبرتى على الشكوى للدكتور الفقى، لكننى فوجئت بأنها طلبت على المعاش، بعد ما ترك سيناريو الفيلم وبه ١٥٦ ملاحظة تستوجب الحذف، وجاء بعدها صلاح صالح الذى شجعني على إنجاز الفيلم، واقتصر عدم ليس البلايلip فى الفيلم.

وأجاز لي حمدى سرور فيلم «امرأة واحدة لا تكفى»، وكان به جزء عن التطرف، كما أجاز سيناريو فيلم «أبو سيد الرفاعى»، وسيناريو «ليلة جوار كمال أبو النجا»، ولكن أين المبالغة الشجاع الذى يتصدى لهذه النوعية من الأفلام، التى تتعرض للاغتيالات والتطرف، خاصة بعدما رفضت السعودية عرض فيلم الإرهاب هناك.

وخلال عهود الرقابة المختلفة تبين لي أن القضية الأساسية فى عمل الرقابة، تكمن فى شخصية الرقيب التى أراها على جانب كثیر من الأفمشة، ولابد من اختباره بمعايير فنية وثقافية، وليس مجرد اختيار وزارة القوى العاملة لشفل بعض الوظائف بالتعيين، وأن يتم اختيار الرقيب ثقافياً وفكرياً ببيان درجة اهتمامه بجادة العمل الذى سيعمل فيها، وكذلك الحال بالنسبة لشخصية رئيس الرقابة، الذى يجب أن يكون على ثقافة واسعة تؤهل له هذا الموقع الخطير، ولا يكون التدرج الوظيفي هو السبب وراء جلوسه على هذا المقعد، إذ أنه مقعد قاض، يتقن القانون وروحه ويدرك تماماً كيف يحكم ويتحمل المسؤولية.

ولذلك لا تجد أفلاماً منعـت فى عهد عبد الناصر، وتجربة فيلم «جناح السفير» ترجع إلى خوف بعض الموظفين من تحمل المسئولية، فأخذوا بالاحوط وهو المنع، كمبادرة منهم للتدليل على حبـم الأعمى للنظام، ولذلك كان خطأ جسيماً أن تجاذى السلطة الموظفين فى تجربة فيلم «المذنبون» لأنهم مهما قالوا رأيهم بالرفض أو القبول، فهم مجرد موظفين ينتخـون إلى مناخ عـصر، فإذا كان المناخ سيناً جاءت الرقابة فيه سينة، والعكس

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

حسام الدين مصطفى:
الموضوع انتهى

أية رقابة تتحذّرون عنها، والسينما
المصرية في نزعها الأخير؟! الموضوع
انتهى وخلصت المسألة، وطوال ١٥ سنة
والجميع يتحدث عن أزمة السينما، ولكن
لم يسمعهم أحد، فوقت الكلام انتهي، ومن
المؤكد أنها ستحيا في زمن آخر، في
ظروف أخرى.

فایز غالی:
اکثر من قانون

الدقق في تاريخ الرقابة منذ نشأتها،
سيجد أن العلاقة تبدأ وتنتهي بين مذكر
الرقيب وفكرة الفنان السينمائي، أي أنها
في الفالـ-تـلـكـ العـلـاقـةـ لا تـرـتـيـطـ
يـقـاـلـونـ الرـقـاـبـةـ نـفـسـهـ، فـكـلـماـ تـفـتـحـ مـكـرـ
الـرـقـيـبـ، كـلـمـاـ يـسـرـ مـنـ مـهـمـةـ الـفـنـانـ،
وـالـعـكـسـ صـدـرـ طـبـراـ

والظاهرة الأخطر التي حكمت فكر الرقابة في مصر، هي تقبل الظروف الاجتماعية من عهد إلى عهد، ومن فكر اشتراكي إلى فكر داسمالا، إلى خليط بينهما أخيراً، ومن أفكار محافظة إلى متوجهة إلى الخلط بينها.

أضفت إلى ذلك ظاهرة أخرى لا تقل خطورة، وهي التعليمات الشفوية والسرية، التي تتدخلها جهات أخرى في دور الرقابة، وكثيراً ما أعتبر هذه الجهات الدور النهائي في إجازة السيناريو أو الفيلم بعد تصويره، وهي في كل الحالات لا تستند أبداً إلى قانون الرقابة، ومن ثم يجوز القول أن الرقابة في مصر كان لها قانون أو أكثر من قانون في تاريخها الطويل، لكن عملية الإجازة أو المتعة تكريباً أو سلابساً لم تخضع لهذا القانون، وإن كانت الظاهرة الواضحة أن المنع عادة مستمد قوته من القانون، لأن قادر بحق على الانتقال من مقعد إلى آخر، إن لم

نادر حلال:

دلیل علی، اتنا

شعب قاصر

لم تكن لي مشاكل كبيرة مع الرقابة، إلا في فيلم «امرأة من زجاج» الذي اعتبرت عليه الرقابة اعتراضًا نهائياً أيام حكم السادات، لدرجة أن السادات نفسه طلب أن يبرأه، وصرح بأن يعرض الفيلم، على أن يضع عليه تاريخ سابق.

وأنا أعرف الحدود التي أعمل فيها من الرقابة، وأدرك أن المعاشرة في العمل الفني، هي التي تسبب المشاكل مع الرقابة، ومن خلال خبرتي في العمل التي تنتهي إلى ٢٥ سنة، أعرف ما الذي تعطله الرقابة من أعمال، وما تدفعه بمر، كما أدرك أن الإنسان سريع التكيف مع الظروف، دون أن ينتهي مما يجب أن يقوله، وأعتقد أن لدى القدرة على التكيف وعلى القول، دون الوقوع في المعاشرة، التي تهدىني بتدخل الرقابة، وعلى المستمعين الاستنفاذ، أكمل لأداء

وعلى المستوى السياسي، أكاد لا أرى وجهًا سياسياً للرقابة، إلا في أوقات محدودة جداً وفي ظروف محددة أيضاً، إذ اعتدنا على القرار السياسي المباشر، كما أن السلطة السياسية لا تحتاج - كما أظن - إلى رقابة، كي تمنع أو تمنع مما تريده، ولذلك تبقى فكرة الرقابة دليلاً على اشتراكنا وللعالم، أننا مازلنا شعباً قاصراً عن الوعي.

توفيق صالح

أنا من عصر أكثر حرية

تجربتي كانت في عصر آخر غير العصر الذي نعيشة الان، ومن المفيد في رأيي- الا انتقاده، خاصة اثنين، آراء عصرنا ال Johnston الخطيئة من اليوم، وفي ان أبحث عن الجوابات التي ينبع منها، خاصة أن الذين يغترضون على الرقابة اليوم، لا يجدون أسمائهم الا ذلك العنصر المضيء لكي

الدعواوى الإلحادية، والتعريف بالآباء السماوية والعقائد الدينية، أو تحبيذ أعمال الشجونة، وإظهار صورة الرسول صراحة أو رمزاً، أو صور أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت والشّرة المبشرين بالجنة، أو سماع أصواتهم، وكذلك إظهار صورة السيد المسيح، على أن يرافق في كل ذلك الرجوع إلى الجهات الفنية الخاصة.

هذه التعديلات في مجملها بالفعل تستطيع أن تحول أي فعل أو سلوك إنساني إلى جرم من المحرمات، لو تشدد الرقيب في استخدامها، وهذا هو لب القضية، لأن درجة مرونة الرقيب، والهامش في حرية التعبير، مرتبطة بالضرورة بغير الرقيب نفسه، وandi استنارته أو رجعيته، وهذا الوضع يمثل قسوة على كل الكتاب في مصر. حالة الإرهاب الشديد التي أصابت الرقباء الذين ساد بينهم الذعر، بعد فيلم «المذنبون»، أدت إلى أن الوقاية لم تتخذ منحي أفضل في عملها إلا بعد توسيع «حملة سورور» إدارة الرقابة الذي أفسح الفرصة للتعديل من الأفلام الجيدة التي ظهرت في فترته.

ناهيك عن الرقابة الذاتية القادمة من المنتج الخليجي والموزع، فهى تلعب دوراً مائياً في التحفظات على الانتاج السينمائي، صحيح أنه ليس بمنفسم التعقيد الذى يتم مع التقليديون، لكنها تبدو واضحة بعض الشئ فى الانتاج السينمائى، الحرثى.

وأنا تعمريت لواقف كثيرة، كانت تعتمد في الأساس على مرونة الرقيب أو تشده، فهناك أكثر من فيلم تم منه في ظل هذه القوانين، وأحياناً في الهجوم على الرقابة نفسها، في إطار تحرير أفلام حملت هوجة من الأسماء «الغريبة» والمشينة، مثل أسماء «حسن السور»، دون النظر في محتوى الفيلم، وهنا يمكن قرار الرقابة في رفض اسم الفيلم، في إطار خوفها من الهجوم عليه إذا ما وافقت على هذه الأسماء، وما حدث مع «يوم مر ويوم حلو» كان اعتراض نعيمة حمدي على ارتباط محتويات المشهد،

يُكنَّ بسبب اجتماعي، أو سياسي، أو عسكري، أو امني، وهذا ما نراه في تعديلات قانون الرقابة، التي صدرت برقم ٢٢ لسنة ١٩٧٦، والتي أضندها د. جمال العطيفي، ووصل فيه التشدد إلى أن أي سلوك انساني أو من الممكن أن يصبى محرماً من المحرمات، أو الالتفاف عليه ليصحبه كذلك.

وكان صدور هذا القانون أخطر نقطة تحول في تاريخ الرقابة على السينما المصرية، وذلك بعد أزمة فيلم «المذنبون» الذي أخرجه سعيد مرزوق، وتم رفضه بعد أسبوعاً من عرضه، واستمرار تجاهله، بقرار من وزير الثقافة في ذلك الوقت د. جمال الرقيبي، ويتم إحالة ١٤ رقيباً إلى النيابة لإجازتهم لفيلم بالمخالفة لمحتواه الرقابي، وتوقف كافة مستحقاتهم المالية لحين البت في القضية التي أطلق عليها البعض مجزرة الرقباء، وهي أقل تسمية يمكن أن تطلق عليها بمحقق. وكان ذلك وراء صدور القرار رقم ٢٢٦ لسنة ١٩٧٣، بتعديل القواعد الأساسية للرقابة على المسينفات الفنية، ورغم أن بنود القرار في مجملها لا تزيد كثيراً عما كانت الرقابة تطلبه تقريباً في السنوات السابقة، إلا أنه في تصاعيفه كان شيئاً معلقاً على حرية الإبداع والخلق، كما أن الآثار التي تركتها مذبحة الرقباء من قبل القرار، أدت إلى تخويف وإرهاب الفنان نفسه، وخافت بذلك الرقابة الذاتية خوفاً من المصادر والمتن.

أورد بعض الأمثلة في هذا المقدمة، فقد كان قانون الرقابة عام ١٩٤٧ وتعديلاته عام ١٩٥٤، لا يسمح بظهور فقراء الفلاحين، ومنع ظهور الواضع التي تتحدث عن الشيوعية، أو التي تحتوى على دعاية ضد الملكية (ومنذ الجمهورية بعد ذلك) أو الإخلال بالنظام الاجتماعي بالثورات أو التمرارات أو ثورات إبراهيم، أو الحديث عن الجريمة أو بث روح التمرد بين صفوف العمال، كوسيلة للطغطالية بحقوقهم، ومنع مناظر الحارات والقمامة أو ما يخدش العين.

الرقابة التلفزيونية، فمنذ اللحظة الأولى لتعاملى مع هذه الأجهزة لم يتعنى عمل من أعمالى من تعسف الرقابة، وهذا التعسف يتفاوت من حوار أو مشهد كامل يتم حذف جزء من حوار أو مشهد كامل ويصل الأمر إلى رفض تصووص بأكملها، وربما لا يحدث هذا الرفض الكامل إلا استناداً إلى نجاحى أو اسمى المعروف. فى السياحة عانيت كثيراً ومن المؤسف أن هذا التعلق لم يكن من منطلق العلم فتحترم هذا المنهج ولكن معظهم موظفون مرتدون أو خائقون أو حاسدون يستخدمون القوانين الجامدة للإطاحة بكل شئ جيد. في حين أنه من المفترض أن يكون الرقيب على مستوى الناقد الفنى الذى يملك خلقة ثقافية تؤهله للتعامل مع العمل الفنى.

وهناك حادثة شهيرة في السبعينيات حين تقدم أحد المؤلفين وكان سيناير يستعرض في الرقابة بعمل كان قد وافق من قبل قراره على اسم نجيب محفوظ، وأخيه العامل وكانت قضية للرقابة، وأيضاً حادثة غريبة حدثت لي حين تقدمت بمسرحية للرقابة فلم ترفضها ولم تقيلها وكتبت عليها «تؤجل لعدم ملائمة الفروض»!

اما في الرقابة السينمائية هناك عبارة شهيرة تكتب على كل سيناير وهي «لا مانع من التصوير مع مراعاة الظروف التالية». وتتراوح المسالة بين الكلمات أو جزء من حوار أو مشاهد كاملة، ولكن الرقابة على المصنفات السينمائية أرحم بكثير من الرقابة التلفزيونية التي تدعى أنها رقابة اجتماعية لأن التلفزيون موجود في كل بيت يعكس السينما والمسرح. ونحن لا نمانع في هذا من أجل المحافظة على القيم والمبادئ ولكن للأسف الشديد الرقابة بشكل عام لا تقوم بهذا الدور. فقط تقوم دور الأمان السياسي.

وستظل العرفة دائمة بين الفنان والرقيب مادام المجتمع لا تحكمه قوانين ديمقراطية. فالحكومة ترى أن الشعب المصرى يكفيه هامش صغير من الديمقراطية ولابد من فرض الوصاية على

بمحنة رفض كاملاً لفيلم «الفريق» واضطررت إلى تغييره أكثر من مرة، لدرجة أن المنتج صرف النظر عن تمويل الفيلم، بسبب تعقيدات الرقابة. ولذلك أن العمود الفقري للرقابة هو المذاخ السياسي ومدى انتفاحه بشكل يمقاطعى، وكذلك اختيار نوعية الرقيب في النهاية، إذ أن الرقباء الجاهلين بالفن تماماً، سيصيغون بجهلهم فجوة في دور هذا الجهاز.

عادل عوض: تصدير الإحباط

كثير من الإحباط صدرته الرقابة للمنتجين، برفض مشروعات الأفلام وتأجيج المواقف، ولذلك كانت الرقابة -ولم تزل- أحد أسباب أزمة السينما في مصر.

هذا فعلت مع الرقابة في رفض فيلم «احتضار قط عجوز» ورفضت للدكتور محمد المنسي قنديل رواية أخرى، مما دفعه إلى الكف عن الكتابة للسينما، وتضطررنا للظرف إلى المطالبة بالبقاء. رقابة السينايريو التي تأخذ من وقت الكثير، ظلماً أن الرقابة تستشهد الفيلم مصوراً، ولها أن تحذف من التصوير ما تشاء بعد ذلك، وتلك خطوة أولى لإلغاء الرقابة في وقت لاحق. وإن كنت أرى أن الدول المتقدمة لا توجد بها رقابة، وإن وجدت الرقابة، فمعيار تقديمها في عدد الإجازات وليس في عدد الممنوعات.

أسامة أنور عكاشه: لعبة الأمن السياسي

الصراع مع الرقابة بدأ منذ بدأ الكتابة في أجهزة الفن أو المسرح أو الدراما المرئية، سواء الرقابة على المصنفات أو

وكانت أحداثها قبل ثورة يوليو وأغرب مطلب للرقابة بالنسبة لهذه المسرحية كان إضافة فصل أخير تدور أحداثه بعد ثورة يوليو، وعهدى بالرقابة أن تتدخل بالحذف أو المنع ولكن لا تقتصر الإبداع ولم يحل الأمر إلا حين لجأت للرئيس جمال عبد الناصر.

وتواترت مشاكل مع الرقابة في المسرح وصودرت إلى مسرحيتان «سبعين سوالي» والـ«الأستاذ»، وطلت الأخيرة مصادرة لمدة ١٢ عاماً، وهناك مسرحية لم يصادرها حتى الآن وهي «اسطبل عنتر».

أما في السينما فالامر يختلف بالنسبة إلى حيث أنتهى لم تصادم مع الرقابة، وفيلمي «أريد حلاً» مع أنه يتعرض لمشكلة خطيرة وهامة لم يتعرض للحذف أو لشطب كلمة واحدة منه. أما عن الرقابة بشكل عام فإذا كان نعيش في مجتمع يعاني فرصة الصحافة أن ي Democrati يعطي منبره للصحافة أن تخوض في مسائل كثيرة وهذا من نوع على السينما والمسرح بحجة أنهاشد تأشير على الناس من الصحافة التي يقرؤها الإنسان بمفرده، عكس تجمعه في السينما والمسرح، وهذا مفهوم خاطئ، لأن الصحيفة تقوم بنفس الدور.

وأيضاً يقال أن الصحيفة تناولت المتعلمين ونحن نعيش في مجتمع يعاني من الأمية.. والسينما والمسرح يصلحان بهلهل وهذا أيضاً مفهوم خاطئ لأن الذي لا يجيد القراءة والكتابات يتأثر بما يراه ويسمعه من الخطابات الأنجذبة التي تذيع ما يقال في الصحف، وما أقصده أن جمع المتع بال بالنسبة للمسرح والسينما واهية.

ما يجب أن تكون عليه الرقابة هو أن تختصر بالأمور الدينية فقط يعني الطعن في الآداب والخنزروج على النوايس الإلهية، فلا تتدخل مثلاً في مسلسل أو فيلم يتعرض للتاريخ الإسلامي وإذا التفتت إلى أخلاقيات المجتمع يكون هذا مع مراعاة التطور في حدود اللحظة التاريخية فيجب أن تتدخل الرقابة على الإطلاق في حرية الفكر كما يجب أن تنسى أنها جزء من منظومة الشرطة وتتابعة لوزارة الداخلية.

ما يجلب إلى عقله ومرaciته وكأنه طفل لم يبلغ سن الرشد! وبما أن الكاتب يعبر عن شعبه فالرقابة هنا على الشعب قبل أن تكون على الكاتب، وكان الحكومة ترى أن هذا الشعب تكفيه جرعة ديمقراطية ضئيلة لأنه لوأخذ جرعة كاملة سوف يموت، وأنا أقول لهم إن الشعب المصري بلغ سن الرشد منذ زمن بعيد.

أما بالنسبة لأفلام فعلى سبيل المثال فيلم «المهاجنة» رفضت أجزاء بكمالها منه وكان مهدداً بعدم عرضه، وبعد الحذف نجد أن ما يصل للناس من العمل الإبداعي هو أضعف الإيمان.

وربما تكون تجربتي في السينما محدودة وأعتبر نفسى زائراً لها، وإنما بقية المؤلفين والمخرجين «يلاقوا الأمرين» من الرقابة وهذا ليس في صالح الفن ولا السياسة، ورأيت أفلاماً راقية.. تجاوزت السينما المصرية والدولة هي التي أنتجتها.

ورؤيتي للرقابة، هي:
أولاً: الشقة في الفنان فلان عامله كشخص مشوه، والفنان الذي يثبت لنا أنه يدمّر مجتمعه لنا أن نشنقه ولكن لا بد من إعطاء الشقة للفنان فهو طليعة المجتمع والأجر بالثقة من أي إنسان آخر.

ثانياً: تكتفى الرقابة بالمفهوم الاجتماعي للرقابة.
ثالثاً: إعداد الرقياء.. والذى يراقب ويحكم على العمل الفنى ينتفى أن يكون فناناً لا موظفاً إدارياً يعمل ضد هذه الفن.. لا بد أن تتغير مفاهيم الرقابة التي تقوم على لعبة الأمن السياسي، حتى لا نجد أنفسنا في النهاية أمام محاكم تفتیش جديدة تفتتش في ضمائر الطليعيين.

سعد الدين وهبه: إسطبل عنتر والأستاذ

بدأ أول احتكاك لي بالرقابة في المسرح حيث رفضت الرقابة أولى مسرحياتي «الحروسة» لمدة ثلاثة شهور إلى أن تغير الرقيب، وبعدها قدمت «السينسة»

أفلام عن الافتتاح الاقتصادي الذي يعم دماء كل الناس، والحق أن بعض الكتاب والفنانين حاولوا الضغط في طريق الإفراج عن الفيلم، أمثال أحمد بهاء الدين ويوف شاهين ونادية لطفي، خاصة أن السعي كله توجه إلى إنقاذ الفيلم من البتر، ولم يجد وزير الثقافة آنذاك منصور حسن، مفرًا من حذف مشهدين من الفيلم، بدلًا من المتن تمامًا والموت الزوازم.

وأشير هنا أن بعض الرقاباء استغزهم قيام أحمد عدوية بدور دراكولا، وإن كنت أراه مناسباً ولكن اعتراضات الرقابة، أزعجت كل المنتجين من الاقتراب منه، وكأنهم كتبوا على ظهرى دون أن أدرى منعو اللمس.

وجاء الفيلم الثاني «كابوس»، في ظل الثورة على تشدد «نعيمة حمدى» رئيس الرقابة، ولم تبتر كافية مشاهد من أي فيلم مصرى كما حدث مع هذا الفيلم، لدرجة أننى عندما شاهدت بعد الحذف لم أعرف، وأتذكر مقوله نعيمة حمدى لى الآن عندما كانت تشاهد العرض الخاص للفيلم، إذ قالت: سأبهدل الفيلم.. ولا أرضى أن يراه أيٍ ولديه من العمر ٤٠ سنة. وبالطبع ظلت سنتين في حالة اكتئاب وبلا عمل. وقلت بعد ذلك سأتجه إلى الأفلام الكوميدية، فقررت أن أخرج فيلم «غرام وانتقام بالساطور». لكننى أدركت أنهم لن يسامحونى إذ تعقبوا هذا الفيلم أيضًا، وخلقوا داخلى حاجزاً من التفكير قبل الدخول إلى أي فيلم روائى، ونجحوا فى إقامة الرقابة الذاتية داخل الفنان.

والحقيقة أن هناك بعض الكتاب يطالبون بتشديد الرقابة واستعادتها، وحتى لو كان الفيلم دمه ثقيل فلا ينبغى أن تقوم بهذا الاستدعاء، إذ لا يهم رأى الرقابة في الفيلم، بل المهم رأى الجمهور. وبينما أن الرقابة كفت الأن عن التعامل مع المخرجين المشاغبين، والمؤكد أن لهم هيئة دفاع في المؤسسات الصحفية المختلفة، لتفصيله على أي فيلم يرون ضرورة القضاء عليه. وكل ما أخشى أن يتم التعامل مع الفيلم

والواقع يقول أن الرقابة تحمى ما هو قائم وتلغي الماضي ولا علاقة لها بالمستقبل. وهذا شئ مؤسف.

وإذا نظرنا للعملية الرقابية في الدول المتحررة مثل أمريكا نجد أن القائمين عليها مجموعة المنتجين، فهناك لا تقوم بهذه الوظيفة وزارة الداخلية، بل اتحاد المنتجين نفسه. والحل الأمثل لنا هو إلغاء الرقابة تماماً وتكون لجان شعبية فنية تتولى هذا الدور.

ونحن مهرجان السينما الوحيدة في العالم الذى تمر أفلامه على الرقابة .. ومن خلال رئاستي لمهرجان السينما على مدى اثنى عشر عاماً تعاملت مع أربعة رقاباء مختلف فهم كل منهم لدور المهرجان. وحين هاجم البعض أفلام المهرجان واتهمها بالإباحية قال أساذنة علم النفس إن الأفلام المصرية أكثر إثارة من الأفلام الأجنبية. لأنها تتعدد الإثارة.

محمد شبل: عينك ما تشوف إلا النور

منذ تجربتي الأولى في فيلم «أنياب» عام ١٩٨٠، والرقابة تأخذ دوراً متشدداً معنى بشكل مبالغ فيه، ولا أدرى لماذا، خاصة أن الفيلم «أنياب» كان فانتازياً، لا يستدعي كل هذه الهستيريا التي قوبل بها، وأن شخصية «دراكولا» هي الأداء القاطع لشخصيات بعينها، ولذلك فسر لي رئيس الرقابة وقتها سامي الزقزوقي - أن الرقابة هي الأداب العامة والنظام العام والأمن العام، وأن الفيلم يندرج تحت مشكلات النظام العام، وهو الذي أمس شخص الرئيس السادس.

وعينك ما تشوف إلا النور، وبشكل درامي تكي تم التحفظ على نسخ الفيلم وتشتملها بالشمع الأحمر، في الوقت الذى ساند بعض في نفس الفيلم في مهرجان قرطاج. حاولت أن أشرح وأوضح أن الفيلم ضد الديكتاتورية بشكل عام، وأن الفيلم جاء وسطاً بين الرواج الذى انتشر في عدة



رقابة، فسوف تتخل في نهاية المطاف طرفاً مضاداً، يستهين بقدرة الفنان على امتلاكه ضمير حر، أو قيامه بمسئوليّة إبداعه، أمام المجتمع الذي ينتمي إليه. الأمر الذي فرض على الفنان عبر الأزمنة كيفية الموازنة والتفاوض في التعامل مع قرارات هذه الرقابة والتاقلم مع توجهاتها، وأغلبها محاولات تصديرها للتنازل والاستسلام، الذي لم يكن أبداً من اختيار الفنان بل هو مفروض عليه، ولذلك فسواء اتفقنا أو اختلفنا حول هذا الجهاز، سواء شدّ هو من قبوده، أو أرخاهما، فسوف يظل جهازاً يخليلاً على حرية الرأي والإبداع. وقد فرض علينا واقع هذه الرقابة أيضاً، أن نتعامل مع مناهج مختلفة لرقابة مختلفين في كل فترة، ربما يحمل كل منهم نفس النصوص القانونية وتفسس التحذيرات لكنه يختلف في تطبيقها. ولذا أصبح سؤال الفنان ما هي مؤهلات أى رقيب حتى يمكن الحكم على عمل فناني ما، وأن هذه المؤهلات تمثل معياراً لدى إيمان الرقيب بحرية الإبداع، أو على الأقل تشجيع الإبداع.

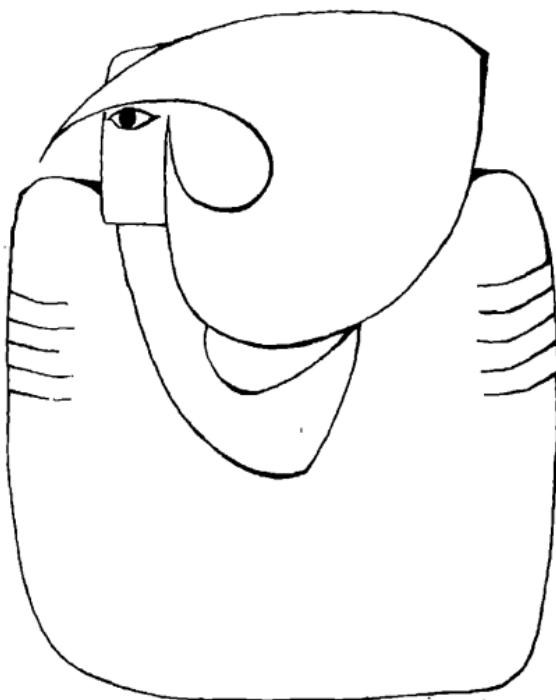
والإجابة لا تتضمن إلا بالممارسة، فكل فنان مرتبط بحظه مع كل رقيب.

الوثائقي الذي أعددته عن يوسف شاهين بنفس هذه الروح، خاصة أنه تم عرضه في مهرجان الأسماعيلية الأخير بـلارقابة، وأخذ ذكره من التعامل الرقابي مع الأفلام الوثائقية عن رموزنا الفنية، لما تمثله هذه الأفلام من تاريخ لفترة من حياة هذا الوطن، ويكفي ما حدث مع أفلام عبد الناصر.

محمد خان: كل فنان وحظه

يبدو أن قدر الفنان المبدع في مصر، الذي يتحاشى خجلًا تصنيف إبداعه، أن يواجه جهازاً رسمياً اسمه الرقابة على المصنفات الفنية، وذلك من أجل السماح بالترخيص لإبداعه، وإزاحة الستار عنه أمام الجميع، وإذا سلمنا بالأمر الواقع، أي أن وجود الرقابة شر لا مفر منه، فلا مجال للفنان المبدع سوى أن يشتت طاقاته الإبداعية بين الإبداع الطليق والإبداع الحذر، وصولاً إلى هذه المعادلة المستحبطة من التكافؤ.
وإذا افترضنا حسن النية لدى أي

الحياة الثقافية



غادة نبيل / إبراهيم فرغلى / زيدا دأبو لبن / مصطفى عبادة / د.صلاح
السروى / د. محمد الجواوى / راشدة رجب / وليد الخشاب

شيموس هينى الفائز بنobel ١٩٩٥

طائر الفينيق الأيرلندي

غادة نبيل

حزمة عرقية واحدة - إنجلترا
 مواقف الذكريات تترى.. مثلثات
 مرة عايت على أحدي زميلات الدراسة
 الاسكتلنديات تطبق الكلمة بالانجليزية
 التي كنت لازلت أحييها في أول طريق
 تعلمها، وعندما ريدت بان هذا ليس عبقر
 فليس المفترض أتنى انجليزية ردت
 كمن لدتها عقر: لست انجلزية ! أنا اسكتلندية . فقلت
 "اذن لا يفترض اسكتلنديتي وإجادتي
 اللغة المجاورة .
 وعلى هذا النسق كانت جارتنا
 الاسكتلندية تفاخر بأنها تجيد أكثر من
 لغة فالى جانب اللغة القومية - "الجالك"
 الاسكتلندي كانت أيضاً تتحدث
 الانجليزية مع القراء والأجانب أمثالى
 عندما تقتضى الحاجة .. وهناك بالطبع
 علم اسكتلندا ورداء قومي خاص وأكله
 شعبية مقابل الفول والطعمية لدينا أو
 السفل والشيبسي الانجليزى .. المهاجس
 الثقيل تماماً على المعدة الانجليزية التي
 لا تعرف البريف .. ولا يبدو الكلام بعيداً عن الروح التي

كانت لنا صديقة ايرلنديه باسم
 "شيفون" ذات مرة وهي تكتب اسمها
 وجذنا شيئاً آخر.. أقرب إلى نطق
 سيفون .. عندما استفسرتها أجابتنا:
 هكذا ننطق اسمى الايرلندي .. ربما
 يفسر هذا الموقف عجز الغالبية عن
 كتابة اسم الفائز بجائزة نوبل للأداب
 هذا العام شيموس هينى بشكل سليم
 وفق لفته - ذات الأصول الألانية -
 أذكر أنني قرأت له - مدرسيها - (وقت
 مراهقتى الأولى عندما كنت أقيم فى
 بلاد أعدات - الانجلز) حرصه فى بعض
 القصائد مثل بعض عظماء الشعراء
 البريطانيين المعاصرين الذين ينتظرون
 لاسكتلندا أو ولز ويكتبون قصائد
 يقضون على شفرتها اللغوية مع جمهور
 مواطنهم - ودهم - حرصه على أن
 يكتب أحياناً قصيدة بلغة بلاده والأهل
 بلاده وعنهم .. هويتها ايرلنديه ..
 لا أغالي عندما أتحدث عن إشكالية
 الهوية لدى من يعتبرون أنفسهم
 اسكتلنديين أو ايرلنديين أو
 ولزيين .. وتجتمعهم نحن فى ذمرة أو

المستنقع (١٩٧٥) ومحطات (١٩٧٥)
ونار في الصوان - تأملات في شعر
جيروم ميلتي هوكينز (١٩٧٥) والشمال
(١٩٧٥) وروبرت لاول - محاضرة للذكرى
مرثية مطبوعة على نفقته الخاصة عام
١٩٧٨ وعمل في المقل (١٩٧٩) وأشعار
مخنثة ١٩٧٥-١٩٦٥ (١٩٨٠)، وأنشغالات
- مختارات نثرية ١٩٧٨-١٩٦٨، وحقيبة
الشخصية ديوان جامع للشعر عبر
الصور بالاشتراك مع تيد هيوز الشاعر
المعاصر الشهير عام ١٩٨٢ والذي حاز لقب
Poët Laureate من الملكة إليزابيث
الثانية في بريطانيا.. رؤية الأشياء
(١٩٩١).

وتنقل النزعة الانسانية لدى هيبي
من الفنون التي تذكرنا بالرائع
الشاعر الروائي توماس هاردي حيث
الشعرية تراجيدي الصوت إلى السخرية
الاجتماعية والثقافية والتي تبدو تراثاً
ايرلندياً لم يغب منذ جورج برنارد شو
توقف هنا نجحرين.. ماكنه العلاقة
بين القمع أو مهانة الاحتلال (ونذكر
بيان حركة المقاومة الایرلندية ضد
الغاصب الانجليزي تعدد عبر قرون من
محاولات التحرر وتأسيس حركة Sinn
Fein) وبين تبلور السخرية؟

ثمة تماس بين واقعنا المصري المغموس
في اليات تاريخية من الاحتلال والقمع -
حسيناً أرأه - وبين خصوصية أو
افرادية السخرية الجميلة لدينا.. ولدي
كل الشعوب المقهورة.. وإن كان تصيبنا
من القهر - لاشك - هو الأولي.. وما لا
 تستطيع أن تقوله جهراً يمكن أن تحوله
إلى نكتة!

وأعود إلى الرجل الذي حرك بعض
الذكريات القديمة والمقارنات الحالية.
النزعة الانسانية التي أشرنا إليها في
أعماله كانت من أبرز الخصائص التي
تميزت بها مجلة قلينكس (الطاير)
الأسطوري الشهير الذي ينهض يوماً من
رماده - ويختفي من اختيار الاسم التعادم
الواضح مع الخطوط والاهتمامات
السياسية التي تأسست المجلة عليها) التي
أنشئت عام ١٤٥٩.

انضم هيبي للملف عام ١٩٦٧ بنشر

مجلدين صغيرين من الشعر عبر
صفحاتها بعدما صادق رئيس تحريرها
هنري شامبريز عقب التخرج من جامعة
كونيتز قى بلافاست حيث تقابلا.

احتاط شيموس هيبي الذي لا زال
بحافظ حتى اليوم بجواز سفر أخضر
ايرلندي تسبّزاً عن الجواز الأسود
البريطاني.. وربما كان اخضرار الجواز
تكميداً للهوية الأولى في مراعي بيده
الشخصية حيث ولد في كاوانتي ديرى لأب
مزارع في آيرلندا الشمالية - مرتع
الصراع السياسي الحالى بين القوات
الإنجليزية وحركة الجبهة الجمهورية
الايرلندي مقاوم للاحتلال، عام ١٩٣٩..
فقضى طفولته في مزرعة..
كان يمكن له ولته أن تدفن في
التربة.. ولا يعادل المزرعة.. لولا منعه
دراسية من الحكومة لأبناء المناطق
الزراعية والفلاحين المهووبين.. فاز بها
هو.

فماذا فعل الرجل الذي كان يشعر
بالخرج كلما قالوا عنه "أفضل الشعراء"
الايرلنديين منذ ويلям بتلر بيتس؟
كان حره القلم.. وحرث
الطبعية في أعماله هيبي تتحدث
وتحرز.. نراها.. تشمها.. وتنذر النزعة
الانسانية المباشرة خاصة في الأعمال
الاولى.. يانثاقات شعرية عن حركة
"الحركة" The Movement التي توأمت
مع ظهور العديد من النقاد والشعراء
أمثال دونالد بيفي أوبرز الأعضاء
والبرابيث جينجز وفيلي باركرن والتي
تثير رموزها بفرضهم لجمهود بعض
تصورات الدانتي بـ إس. البوت وعدمية
الوجوديين المطردتين في الوقت نفسه
لكنهم حاولوا أن ينحووا لأنفسهم صوتاً
واسحة وسطاً بين هذا ولذلك.

أما هيبي نفسه فينتهي إلى جيل
ايرلندي شعري يضم جون مونتاجو
 وتوماس كينزلا وبول ملدون وتوم
بوليني وديريك ماهون.. وجمعيتهم
اضطرب للتعامل مع مشكلة دور الكاتب
وححدود التزامه ومشاركةه السياسية -
مثله - عندما يتعلق الأمر بمازق يواجهه
الوطن.
وأعمال هيبي كثيرة وخصوصية تذكر
منها إحدى عشرة قصيدة (١٩٦٥)
وموت محب للطبيعة (١٩٦٦) وباب
الظلام التي خرجت للتور مع اندلاع
العنف الكاثوليكي - البروتستانتي في
بلاده عام ١٩٦٩، وغريبة الليل (١٩٧٣)
وفني يقود أيامه إلى الاعتراف (١٩٧٠)، وأشعار
وشتاء خارجي (١٩٧٢)، وأشعار

الكافى للقضية، والتي تضخمت مع ذهابه إلى لندن عام ١٩٨٨ ليتسلم جائزـة بـريطـانـية عـقب اندـلاع موجـة عنـف بين حـرـكة IRA والجـيش الـبرـيطـانـي، وـقتـها حـاول هـيـنـيـ (ربـما تـذـكـرـنا بـعـض مـلـابـسـاتـ المـوقـعـ بـجاـنـزـةـ الإـدـاعـ التـسـلـمـهاـ إـمـيلـ حـيـبـيـ منـ الجـوـكـوـمـةـ الـأـسـرـانـيـلـةـ وـبـاـنـ كـنـتـ أـرـىـ فـرـوـقـاـ وـاضـحـةـ)ـ التـكـفـيرـ عـنـ الـخـطـوـةـ بـمـهـاجـمـةـ رـئـيـسـ الـوزـراءـ الـبـرـيطـانـيـةـ فـيـ تـلـكـ الفـتـرةـ مـارـجـريـتـ تـاـشـرـ -ـ تـمـهـاـ إـيـاهـ بـتـحـيـطـ مـاـصـفـهـ بـرـوـجـ الـاـتـفـاقـ الـأـنـجـلـيـزـيـ الـأـيـرـلـانـدـيـ وـالـتـورـطـ فـيـ عـدـمـ أحـتـراـمـ الـشـعـبـ الـأـيـرـلـانـدـيـ.

وـتـشـيـ قـصـائـدـ الذـنـبـ هـذـهـ إنـ جـازـتـ تـسمـيـتهاـ بـلـحـاظـاتـ بـوـحـ مـخـنـقـ عـنـدـمـاـ يـقـولـ هـيـنـيـ فـيـ إـحـدـيـ الـقـصـائـدـ مـصـراـحةـ أـكـرـهـ الـمـكـانـ الـذـيـ وـلـدـ فـيـهـ وـبـتـاـولـ فـيـ إـحـدـيـ قـصـائـدـ تـوبـيـغـ اـمـنـ عـلـمـهـ (ـقـتـلـ)ـ عـلـىـ الـخـلـطـ بـيـنـ الـتـهـرـيبـ وـالـكـاسـةـ الـفـنـيـ بـعـدـنـهـ صـبـيـقـ الـقـبـيـعـ بـلـلـوـنـ الـأـبـيـضـ مـحاـوـلـةـ باـنـسـهـ لـاشـكـ لـوـ أـنـاـقـيـقـةـ لـكـنـ رـوـجـ جـيمـسـ جـوـسـ خـدـائـيـ الـأـيـرـلـانـدـيـ الـأـخـرـ تـائـيـ ذاتـ قـصـيدةـ لـتـحـيـرـهـ فـيـ هـذـهـ الـأـخـاسـيـسـ الـسـلـطـيـةـ مـضـداـ:ـ ماـ تـفـعـلـهـ لـابـدـ أـنـ تـفـعـلـهـ وـحـدـكـ /ـ الـمـهـمـ أـنـ تـكـتـبـ لـأـجلـ الـمـتـعـةـ الـتـىـ تـنـحـمـاـ بـيـاـكـ الـكـتـابـةـ.ـ ذـانـاـ.

يـذـكـرـناـ هـذـهـ بـالـمـارـسـ الـعـمـلـيـةـ لـلـالـتـزـامـ الـلـدىـ مـبـدـعـ أـمـرـيـكاـ الـلـاتـينـيـ الـيـسـارـىـ جـارـثـاـ مـارـكـىـزـ الـذـىـ يـرىـ أـنـ وـاجـبـ الـكـاتـبـ.ـ وـاجـهـ الـحـقـيقـ الـثـورـىـ وـربـماـ الـوـحـيدـ أـنـ يـكـتـبـ وـبـاخـلـاـنـ.ـ

أـمـاـ الـنـهـاـجـةـ الـحـدـيـدـةـ لـدـيـ هـيـنـيـ عـقـ اـنـضـيـمـاـ بـلـجـلـةـ قـيـنـيـكـ فـقـدـ كـانـتـ وـاضـحـ جـداـ عـدـمـ الـاستـهـلاـكـ الـثـقـافـيـ مـارـسـ هـذـاـ كـتـابـ وـحـيـةـ..ـ فـيـ حـاثـاتـ دـبـلـ وـعـلـىـ مـفـحـاتـ ذـواـيـةـ..ـ الـوـصـفـيـةـ لـهـيـنـيـ تـمـلـكـ شـحـنـةـ اـنـسـانـيـةـ وـزـخـماـ طـبـيـعـاـ مـهـنـاـلـاـ فـيـ مـقـارـبـةـ الـدـقـيقـ الـمـنـمـنـ مـنـ الـأـشـيـاءـ،ـ وـفـيـ ذـلـكـ مـاـ يـذـكـرـناـ بـالـنـحـيـ النـثـرـىـ لـدـيـ الـمـدـعـةـ جـورـجـ الـبـوتـ وـخـاصـةـ فـيـ روـاـيـتـهاـ مـيـدلـ مـارـشـ عـنـدـمـ نـكـتـشـ فـيـ روـاـيـتـهاـ مـيـدلـ مـارـشـ الـأـشـيـاءـ وـالـأـحـادـاثـ.ـ أـوـ مـاـ يـبـدـوـ تـأـفـهـاـ وـهـشـيـلـاـ هـوـ الـجـلـيلـ وـالـمـهـمـ حـقاـ.ـ وـمـوـضـوـعـةـ الـأـصـورـةـ وـالـمـزـاجـ الـنـفـسـيـ الـمـصـاحـبـ لـهـاـ الـعـبـرـ عنـهاـ هـيـ خـاصـيـةـ أـخـرىـ فـيـ أـشـعـارـ هـذـاـ الـأـيـرـلـانـدـيـ الـرـابـعـ

لـكـنـ هـيـنـيـ رـبـماـ أـكـثـرـ مـنـ غـيـرـهـ مـنـ الـأـعـضـاءـ التـزـمـ بـشـعـارـ الـجـلـةـ الـأـلـيـمانـ بـالـكـلمـةـ وـكـلـ مـاـ تـعـكـسـهـ وـتـقـولـهـ مـنـ الـأـنـشـاطـ الـأـنـسـانـيـ الـبـوـمـيـ وـالـعـادـيـ.ـ فـيـ حـلـبـتـ الـكـلمـةـ أـسـطـاعـ أـنـ يـلـتـقـيـ وـرـوـسـةـ لـنـهـاـجـةـ حـدـيـدـةـ بـعـدـ اـنـضـامـاـهـ لـلـمـجـلـةـ الـبـاـشـرـةـ (ـوـرـبـماـ أـقـادـهـ هـذـاـ فـنـيـاـ).ـ وـإـنـ كـانـ كـانـاـ لـأـنـسـطـطـعـ أـنـ نـجـزـمـ إـلـىـ أـيـ مـدـىـ تـفـوقـتـ الـأـنـسـانـيـةـ عـلـىـ الـقـومـيـ الـلـدـبـيـ.ـ لـكـنـ رـبـماـ فـيـ ظـلـ توـعـ مـنـ الـتـالـيـ الـحـالـمـ بـالـأـفـلـ وـهـلـعـ مـنـ قـتـلـ الـمـدـنـيـنـ وـلـوـ عـلـىـ يـدـ حـرـكـةـ بـلـادـهـ الـمـقاـوـمـةـ حـسـمـ أـنـجـيـازـهـ لـعـنـيـ أـلـقـتـلـ اـنـسـانـاـ وـبـالـأـخـرـيـ.ـ أـلـيـمـوـتـ الـأـنـسـانـ وـوـرـدـعـ مـاـ مـحـاـولـاتـ الـأـدـمـاـجـ الـنـفـسـيـ الـتـرـفـيـهـ اـزـدـاجـيـةـ مـشـكـلـةـ الـأـيـرـلـانـدـ الـشـمـالـيـةـ كـمـطـعـ أـوـ مـنـطـقـةـ تـرـىـ تـقـبـلـهاـ بـرـيـطـانـيـةـ ضـدـ رـغـبـةـ يـقـيـةـ السـكـانـ الـذـيـنـ يـكـثـرـ بـيـنـهـمـ مـثـلـ هـيـنـيـ الـحـدـنـ لـأـنـقـاسـ الـأـيـرـلـانـدـاـ عـلـىـ نـفـسـهـ،ـ إـلـاـ أـنـ مـيـنهـ ظـلـ يـقـنـشـ مـنـ اـسـتـقـلـالـةـ مـاـ.ـ وـالـحـقـ أـنـهـ وـإـنـ كـانـ قـدـ فـشـلـ مـثـلـاـ فـشـلـ يـتـمـ الـأـنـاءـ اـضـطـرـابـاتـ عـامـ ١٩٦٦ـ فـيـ أـنـ يـنـتـيـ بـنـفـسـهـ عـنـ رـذـادـ الـمـرـاعـ الـسـيـاسـيـ إـلـاـ أـنـ ذلكـ لـمـ يـتـرـكـهـ بـرـيـنـاـ فـيـ نـظـرـ سـوـاـطـنـيـهـ أـوـ فـيـ نـظـرـ نـفـسـهـ حـتـىـ اـسـمـاءـ إـيـانـ بـيـزـلـ الـزـعـيمـ الـبـرـوـتـسـتـانـتـيـ الـعـرـوـجـ الـدـعـائـيـ الـبـابـيـوـيـ.ـ وـعـنـدـمـ قـيـامـ بـخـطـوـةـ تـبـدوـ صـفـيـرـةـ وـلـتـعـنـيـ أـحـدـاـ سـواـهـ،ـ وـهـيـ الـأـنـتـقـالـ مـنـ بـلـفـاسـتـ بـلـيـعـشـ قـرـبـ بـيـلـ (ـأـمـرـيـشـاـبـ وـضـمـ بـرـلـيـنـ وـبـوـنـ)ـ تـوحـيـدـ الـأـلـانـيـنـ)ـ عـامـ ١٩٧٢ـ اـعـتـبـرـهـ الـكـثـيـرـوـنـ خـانـاـ!!ـ

وـلـانـ التـوـقـيـقـ بـيـنـ دـعـاوـيـ الـسـيـاسـةـ وـدـعـاوـيـ الـأـدـبـ لـوـسـ مـشـكـلـةـ اـيـدـوـلـاجـيـةـ فـقـدـ إـيـاـخـيـاـنـقـسـيـةـ بـدـرـجـةـ كـبـيـرـةـ كـانـتـ هـنـاكـ مـسـاحـةـ لـلـإـحـسـانـ بـالـذـنـبـ فـيـ أـشـعـارـ هـيـنـيـ الـذـيـ كـانـ يـصـفـ نـفـسـهـ بـالـمـاـشـادـ أـلـتـقـنـ عـلـىـ قـضـيـةـ اـنـضـمـتـ بـعـضـ الـتـسـاءـلـ الـمـفـوـقـهـ وـغـابـ هـوـ أـنـهـ عـلـىـ الـأـقـلـ بـالـشـكـلـ الـذـيـ أـرـقـهـ وـأـرـقـهـ هـيـمـجـوـاـيـ مـنـ قـبـلـ قـدـفـعـهـ إـلـىـ الـمـشـارـكـةـ مـارـجـريـتـ دـوـرـاـ إـلـىـ الـأـنـضـامـ مـاـقـمـةـ الـفـرـنـسـيـةـ إـيـانـ اـحـتـلـ الـنـازـيـ الـفـرـنـسـاـ.ـ وـفـيـ إـحـدـيـ قـصـائـدـ هـيـنـيـ يـواجهـ نـفـسـهـ بـالـتـهـمـةـ الـمـذـوـفـةـ فـيـ جـهـهـ دـعـمـ الـأـنـتـمـاءـ



شيموس هيئى

على شمعدانات نحاسية
عند هيكل العذراء.. جهة المين
ترتجف الشعلات الزرقاء فوق الأذوابات
تركع النساء العجائز بوجوههن -
العجز وشاليهن السود
بينما تنهرس السنة الشموع المصفراء
الباردة
مع الشعلة الزرقاء عندما تطير الأدعية
الهاستة
حلقة نحو الاسم القدس..
وهكذا.. كل يوم في المكان المقدس..
يركزن
تجمد هن المزارات المذهبة.. دانتيلا
المذبح.. وأعمدة الرخام
والظلل الباردة
في الظلام لا يمكنك أن تميز.. تجميدة
واحدة
على حواجبهن.. حواجب شمع العسل
(١٩٦٦)

الذى اختارته الأكاديمية السويدية
لتمنحه جائزتها هذا القرن.. ربما بدلت
هذه الموضوعية أو الحبادية واقعية لدى
القراءة الأولى لكن سرعان ما انكشفت
المكنون المدخر تحت طبقات البساطة.
يحلم هيئى بكونزلت للفن.. بنظام
سياسي يتسامح مع الاختلاف ويستوعب
إمكانيات التحول ويظل رغم ذلك اميرلدنيا
حالمها - وفق رؤيته - وببريطانيا
أوروبا وآنسانيا.. ألم..
هل تجرؤ على مشاركته الحلم؟

من أشعار هيئى

"نساء فقيرات في كنيسة المدينة"

تدوب الشموع الصغيرة ضوءاً
تلتفن في الرخام.. تعكس نجيمات
وضاءة

اقتفاء أثر العابر

إبراهيم فرغلي

يأو جاعنا اللغوية
نشقى لأن القصائد
لا تطغى الأسئلة
ونشقى لأن القصائد
لا تبلغ المرحلة
هذا قصائدنا ورق ناشف في الحلوق

فهذا الشعر لدى أمجد ناصر رحلة موازية للحياة ممتلئة بالشقاء والأسئلة التي لا تجد إجابة شافية وبالقصيدة التي لا تريد أن تكتمل لأنها لا تستطيع أن تجيب على الأسئلة وإن كانت قادرة على توليد دلالات وتثبتت معانٍ جديدة وأسئلة تنبثق منها فتطرحها بدورها من جديد.

ولأنه يُعرف لما زاده أشعاره بأن الشاعر أو الكاتب الذي تضم كتاباته روحًا شعرية لديه الشفافية التي تجعله يكتب سيرته كأنه يخلق قدره.. فكتنه يضم أثره - مما كان معذباً - ليقتفيه وهو يعلم أنه سيتألم وسيبكى للامه ولكنه يندفع إلى

بين "دبيح لمقهى آخر" و "سر من رأك" يقع المشروع الشعري لأمجد ناصر. وبين هذين الديوانين كانت هناك دواعينه الأخرى "منذ جلعاد كان يصعد الجبل" و "رعاة العزلة" و "وصول الغرباء".

وفي كتابه الجديد "أثر العابر" - الصادر عن دار "شرقيات" - يختار أمجد ناصر مقططفات من هذه الدواين. وفي يقيني أن اختيار "أثر العابر" كعنوان للكتاب ليس إشارة إلى مشروع شعري أقرب إلى الاكتفاء بقدر ما هو دلاله واضحة على الهاجس الذي يسيطر على الشاعر وهو النفس أو الإحساس بالمعنى لهذا الذي يجعل صاحبه دائمًا يحاول إن يثبت أثره لعله يستطيع أن يصل يوماً مقتفيها هذا الآخر. كما سترى لاحقاً. لكن في البداية لنرى كيف تكون القصيدة لدى هذا العابر؟! فـ"هنا نحن نشقى"

أدب ونقد

الجمعة
مثقل مثلك بوصايا أسلف
يرسلون شعراً من الغبار
إلى مصائد الأسماء والوظائف
لكل أجل إمارة وكل إمارة ميعاد
دع العينين لسدنة السحب
فلا خراج لجية الشعير
أرضنا.
بعيدة

وفي هذا الديوان يشكل خاصاً وصول
الغرياء.. يصبح المنفى هو الهاجس الذي
تبحث المفردات اللغوية في القصيدة
عنه.. تبدأ به وإليه تعود:
في "أسماء مستعارة" من ١١٧ ستجد
تراكيب لغوية مثل:
الذين يعرفوننا قديماً لنعرفونا بعد
- مخض وقت الفروع من الحفل ورقم
الاتنعة فالباية التي جرفت أكفاها البيضاء
تجف في ظهور نساء لغيرنا

وستجد أيضاً المفردات المترادفة:
الغرياء الذين جاءوا من الضياف الأخرى
- دع العينين يربى خرافه في الظل - أنا
ضيف على ماشدة الحيرة
في ليل مسلح بعازف الأنفاق - القصي
يطلق في أثرك سبعة أفواه.
يضرب الغرياء في مدخلها - أرضنا..
بعدة - أنا صالح للعزاء في أي وقت

ثم في قصيدة ١٩٥٥
بين اثراً باب فرت بالملقى
وأعطيت مدناً تدنى إلى المنتصرين
منحت جزيرة .. غادرتها
ثم في قصيدة "الماضى": تختتم بـ "هو
هذه النافذة التي لا تخير مشهدنا
هو
الذى
نفسى
إلى
ولا نصل.

وهي "وحشة" من ١٥:
الأمهات يهرمن بين
الابية والخيط بانتظار الأولاد
والأولاد لا يعودون..
وهكذا سنجد قاموساً كاملاً من الصدفة
والنفى والغرياء والوحشة والانتظار

ذلك كانت لا مفر.. سعي حثيث للصرخ مع
أوتامونتو.
لحرمنا الله راحة البال وينحنا مجد
الحياة!
وفي قصيده التي يهدىها "الزكريا
محمد وتحمل اسم الفتى يقول أمجد
ناصر:
ولكي أن أتابع هذه الطبيور تشرب
روح الفتى

قهوة في الصباح المديد
وتنسل من دوامة القلب
تنصل القصائد
والطير
والحجر العب
والنسوة العاريات.

.....
أتابعه
ثم أهمس:
هذا الفتى حائل اللون
مشتبك في الخطى
أتابعه ثم أهمس
هذا الفتى ناقع اللون
محتمد في الهوى
.....

أتابع حائر ما أقول
أتراك اختلطك بالناس والأربة
أراك تحطم الخطى
وتتشيل الخطى
وتندوب الخطى في شوارع عمان
والشعر يناني
وتتناثر الأغانى
وييني الوطن

هـ هنا العابر يبدو في بداية اكتشافه
لنـى الشـعـر ونـى الأـغانـى ثمـ الـوطـن
لـ يـكـتـ بـعـدـ نـحـوـ عـشـرـ سـنـواتـ قـصـيـدـتـه
عـازـفـوـ الـأـنـفـاقـ وـالـمـهـدـاهـ إـلـىـ نـورـىـ
الـجـرـاجـ

مثقل مثلك بالأبواق والقراء طيس
تركـتـ مـديـنـةـ عـرـضـةـ لـلـبـيـعـ
وـبـيـنـاـ لـظـلـلـ الـأـخـوـةـ
قـفـزـتـ عـلـىـ حـالـةـ الـقـطـنـ وجـارـ المؤـونةـ.
تـأـرـجـحتـ فـرـاغـ الـلـهـفـةـ
وـسـقطـتـ مـنـ عـلـوـ
لـوـعـةـ الـأـخـتـ
وـنـبـيـعـ الـأـصـهـارـ الـذـاهـبـينـ إـلـىـ صـلـةـ

هذه الخاصية.. المفارقة التي قد تكون إجابة لسؤال أو تلك التي تطرح بدورها أسئلة جديدة تثير النشوء في الروح أو تعدها دون إجابة:

كما في «زهرة واحدة» من ص ٤٨ يقول:

أزهار كثيرة

وزهرة واحدة لي:

تلك التي طوحتها

غريب عبر نافذتي

ظاناً أن

حببته القديمة

لما تزل تسكن هنا!

أو في ص ٥٣

الفلاحون يزرعون القطن

طويل التيلة

لكتهم يرتدون العراش

وفي ص ٩٢: سيكون كثيرا علينا

مثلكم على الذين من قبلنا أن نخرب

كفا يكفي

فتسقط الوحدة من المشجب

إلى درج الغزانة

وفي هذه اختارات الشعرية سنرى تدرجًا من الانشغال بالهم العام في السبعينيات كما هو شأن قصائد هذه المرحلة وكاتبيها مروراً بادخال التفاصيل اليومية البسيطة إلى ثنايا القصيدة وصولاً إلى قضيدة النثر الطويلة نسبياً والتي تعكس مفاهيم معرفية حسية والتي تتجسد في آخر ما كتبه الشاعر في ديوان سر من راك.

ولذلك سنجد أنه تخلص من كثير من المفردات المعدنية التي كان يستخدمها في دواوينه الأولى: مفردات مثل: «لفة من نحاس» و«أمراة من رصاص» طيراً من الرغوة المعدنية - ذاكرة النحاس - المدينة الذهبية - مطارحة الريح والمعادن... الخ. هذه المفردات التي لها فرقعات معdenية وصلابة الطرق والخدش التي تحجز سيولة المفردات الأخرى.

وربما تكون هذه مشكلة شخصية على مستوى تلقى لثلاث هذه المفردات حتى عندما يستخدم رموزه في قصائده الحسية الأخيرة:

تعميك يكتنز ما يسلي له اللعب.

الدخيليني مدخل ضيق

واللامعودة وعام الميلاد ١٩٥٥ - أمجد ناصر من مواليد ١٩٥٥ - والعزلة والخيর - لخلق فضاء المنفى وما يستتبعه من شعور بالعداء وأحياناً باللجدوى والعيشة أو العدمية.

ومن اللافت للنظر استخدام الشاعر للترااث في سياق يعرض المعنى الترااثي المستقر للاستبدال بمعنى مضاد وتركيب أكثر من سياق ترااثي في مهد شعرى واحد من مثل قوله: ص ١٢٣

فكم في قائد اتكاً على رمحه أربعين عاماً

قلالة أعدام تحجروا في سفع نظرت
ولما رأوا الطير تأكل من عنقه
استancaوا الزحف على الدساكر
فكروا في رجل صالح وصاحبه
كلما هرا بقريبة انضم إليها آفاقون
جعلوا أعزاء أهلها ذلة.
وحينما ثقلا مركبا ليتامي خلumo
ولما أشاح صاحبه بوجهه عنه
قال له

الله

أجل

لك

أنت

لن

تطيق

من

مير

فهنا ترکيبة تستخدم من الترااث الديني ثلاث صور الأولي هي من قصة سليمان الملك الذي ظل الجن المسفر من أجله يعلمون في يهظ خوفاً من العقاب وهم لا يعلمون أنه قد مات - وهو هنا يستبدل الجن بأعداء يتهمون عدوهم ويتربيصون به لا يدركون ما أدركه الطيور التي اكتشفت الوهم منذ وقت طوبل.

ومن قصة الخضر وموسى يستلمون مرور رجلين صالحين يقرأون يضم الهما منها الآفاقون ثم يدخل مستوى ثالثاً من الرمز بالإشارة إلى هؤلاء الآفاقين استلهاماً من أن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزاء أهلها ذلة.
والشاعر على امتداد الديوان يمتلك



أثر العابر

مختارات شعرية

أحمد ناصر

(٤)

دار شريكت تشريف وتدريب

وردة الدانتيل السوداء
في أعلى الفخذ
قبلة الملك السعيد في الليلة الأولى
حيث تنزلق الألقى المرققة في النداوة
لتحرس الحقق
.....
أتعنى بالذى يبسط
وأجزل مدحياً للغضالت وهى تصعد
مفعضاً
أقتفي عطر الامس الابيث
بين الساقين
أوخر أنافاساً لأشواق تستاسم
في عرين الارق
ولكن رغم هذه الأجراء السحرية
الخيالية والصوفية يبقى هناك احساس
ما مثل يانها ليست تجارة خيالية أو
لفظية - وهكذا كل شاعر جميل - وإنما
هي حياة حقيقة مقطورة في القطارات
مكشفة بارعة ، ومن هنا تأتي أهميتها
ولهذا تشتعل جمالياتها .
أحمد ناصر : سر من قرأ شعرك .. وسر
من رأى روّياك !

لنصلد بالألم
ليس هيئنا بدخول الملك من استدارة
الخاتم فرغم جمال الرمز هنا إلا أن كلمة
العذنيتعطيه التي تختلف عن طبيعة
الألم الذى قد يرمز له الشاعر هنا !
ومن خلال الأجراء الصوفية التي
تبعثها آخر قصائد المجموعة المختارة من
ديوان سير من داك يستتبع أمجد ناصر
قاموساً لغويًا خاصاً مهما بدأ مفرداته
غامضة أحياناً فإنها تتخلل محتفظة
بشفافية، تحافظ على الجو العام للقصائد
التي يمكن ملاحظة مدى الثراء اللغوي
فيها.. موازياً لثراء التجربة الوجدانية
هذه التي يصبح الجسد فيها أساسياً له
حضور راسخ ومن حوله تطير فراسفات
التجربة وتندوّد محملاً بالدلائل
والإشارات أى العودة إلى التأكيد على
الفريبة وقيمة الفرد .
ومن الأمثلة على هذه الأجراء
الايروسية :

نقد رواية

إبراهيم نصر الله:

مجد ٢ فقط

زياد أبو لبن

الرواية كلها، فلهذا جاءت بـ“براري الحمى” كما يقول الدكتور شاكر النابليسي: “استبطاناً عربياً لهموم عربية وانسانية تصور من الجزيرة العربية”， فهي إذن نقلة نوعية في الرواية في الأردن بعد تجاوز رواية السينينيات والسبعينيات (رواية البدائيات). واعتبر الدكتور احسان عباس أن بـ“براري الحمى” محاولة قصصية من أكثر المحاولات تطوراً في العالم.

“عن” رواية ذات بعد دلالي من خلال نفي الزمان والمكان وجعل الرواية رواية نص كما هو في الروايتين بـ“براري الحمى”， مجرد ٢ فقط. فهي رواية تحمل لغة السرد السينماني كما تحملها رواية مجرد ٢ فقط. وهي رواية تتحدث عن علاقة المثقف بالسلطة والآلية الفعل التي تظهر عجز السلطة في حين أن العجز أيضاً يكون من المثقف نفسه، ويصبح الفعل سلبياً في هاتين الحالتين. هذا

ابراهيم نصر الله من الأصوات الشابة التي دوت في عالم الشعر ثم في عالم الرواية، والانتقال من عالم الشعر والدخول في عالم الرواية يحتاج إلى فنية عالية وقدرة على التمايز كي لا يفتقد هويته الشعرية.

ابراهيم نصر الله له ثلاث روايات: بـ“براري الحمى”， وهو، ومجد ٢ فقط والدخول في عالم الرواية يحتاج إلى دراسة النص ضمن رؤيا واضحة للخطاب الروائي، ولللغة الشعرية، والتقنية العالمية.

“براري الحمى” رواية جددت في اللغة الروائية في الأردن معانٍ نقلها أو أدخلها في مرحلة الحداثة، فقد استفاد ابراهيم نصر الله من اللغة الشعرية المكتفة، فكان أقدر على التعبير وشفافية الرؤيا وعمقها. ونكتشف تقنية الرواية العالمية ضمن أحجام مختلفة وغريبة ومضامين مختلفة وأحداث مختلفة، فهي تشكل خط سير

العبد التي تذبح بأيدي هؤلاء الذين يأتون بظاراتهم وصواريفهم ورصاصهم من البحر. ويصبح الفعل الإلزامي مفقوداً عندما يعجز الإنسان حتى عن تحديد هويته فتصبح شخصيات الرواية ضائعة وميّة فهى تُعترف بضياعها وموتها، فالإنسان مجرد بلا اسم وبلا عنوان وبلا هوية.

وقالت المرأة الحالية بمحاجتها: لن تقوم القديمة قبل أن يأخذ كل حصته من لحمتى..

وقلت: قلبي على خراف العبد هؤلاء..
قلات لها: هل تعرفين أمي..

فقالت: من أمك.. ولماذا تستمالني؟
قلت: دائمًا كانت تقول: كلوا يا خراف العبد.. وتقسم أنها تسمننا لهم..
ستقابلينها لا بد..

قالت: الأم تحس بقلبها.. ص. ٥٣.

وأيضاً الرواية تصور عجز الجماهير العربية أمام إرادتها. فهي عاجزة عن فعل أي شيء حتى على التظاهر أو أي بعد من ذلك حرق الأرض تحت أقدام زعمائها كما تنبأ الذيع الذي وجه نداء إلى الجماهير العربية بعد المذبحة في مخيبات بيروت، وعجز الإنسان عن الدفاع عن نفسه يصل إلى التسلیم بالأمر الواقع والغُصُب الشديد ضد هذا الواقع المميت حتى إن الإنسان يفتقد كل معاشر الحرية والعدالة والرحمة ويظن دائمًا أنه لا يأتي من فوق إلا الموت والدمار، وهذا ما يتمثل على لسان الأم: ثم قالت: من فوق لا يأتي رحمة ص. ٨.

ويصور الروائي المذبحة التي وقعت في المخيم عن طريق استخدام لغة السرد، ومدى بشاعة الجرعة أو المذبحة بلغة شاعرية تصويرية:

”خرجوا عليهما من الأزقة.. أولئك الذين كتمنا طويلاً وتحملوا القذائف وشظاياها.. وكانوا يعرفون المخيم وما جاوره كراحات أيديهم. لكن بعضهم أوغل في غابة الدبابات.. سقطوا في كمين.. وقطعوا.. رمومهم على بوابة المخيم مع أحد الجرحى.. الجريح الذي قال: كانوا ينادون: لحم.. لحم..“ ص. ١٠٠.

الفعل نرصده من خلال لحظات ضعف الطاغية والحظات تعرّفه أيضاً، فعل حالات الإنسان، في حين لا يستطع إبراهيم نصر الله أن يحدد ما هي رواية النص في منظوره فيقول: ”لأن تعريف أي نوع في اعتقادى لا يكون إلا محاولة لكسر ثبات الشكل.. ثبات المشروع.. يجحب أن تكون كل الأشياء متخركة حين تندع، لأننا لا نستطيع أن نستحمل في النهر نفسه مرتين“ (ص. ١١٩، الزمان، المكان، النص: غسان عبد الخالق).

رواية ” مجرد ٢ فقط“ تعتمد على الحديث السردي الذي يصف القصف البشع لخدمات الفلسطينيين في لبنان، ورغبة الانسان في المقاومة وعدم الاستسلام أمام شظايا القنابل والصواريخ وفتات أجساد الأطفال، وردم المنازل وتناثرها في كل مكان. صورة الأب الذي يحتضر طفلاته المبتلة من جراء القصف، ويسر على أنها نائمة، وينكر أشد الإنكار موتها حتى أمام الغزاوة عندما يهدده أحدهم بقتل من في الملجأ جميـعاً، فيحيـضن طفلـه الميتـةـ / الثانيةـ، فـالـلـوـلـ وـالـحـيـاةـ يـتسـاوـيـانـ مـعـاـ أـمـاـ الـقـعـمـ، وـيـصـبـحـ كـلـ شـيـءـ ضـمـنـ المـالـوـفـ وـالـعـاـيـ، وـيـصـبـحـ المـالـوـفـ وـغـيـرـهـ أـيـضاـ مـتـساـوـيـينـ، فـكـلـ الأـشـيـاءـ تـتـسـاوـيـ، فـتـنـدـثـرـ وـتـعـودـ مـنـ جـدـيدـ“.

... فـانـحـنـىـ بـاتـجـاهـهـ.. تـناـولـ الصـفـيرـ.. وـنـاـوـلـ لأـحـدـ الشـيـابـ فـيـ الـخـارـجـ.. وجـينـ هـمـ يـاخـذـ الصـفـيرـةـ، حـينـ لـامـسـهـاـ.. أـحـسـ بـدـمـهـاـ وـبـعـصـارـاتـ جـسـمـهـاـ التـيـ كـانـتـ تـنـفـتـ وـلـمـ تـجـفـ..“

مرغ: ميـنةـ.. قالـ الرـجـلـ ذـوـ الـأـبـنـاءـ: نـائـةـ.. هلـ قـتـلـوـهـاـ؟.. صـمـمـنـاـ..“

وقـالـ أـبـيـ: قـتـلـهـاـ القـصـفـ..“

ويـدـأـنـكـيـ منـ جـدـيدـ.. وجـدـنـاـ أـخـبـراـ القـوـةـ كـيـ تـبـكـيـ.. وـلـمـ تـدـعـ أـعـيـنـاـ جـافـةـ.. أوـ شـفـاهـنـاـ.. أوـ دـمـنـاـ.. صـ4ـ.“

ويـصـلـ العـجـزـ بـالـإـنـسـانـ الـفـلـسـطـينـيـ الـذـيـ لاـ يـجـدـ لـهـ مـنـذـاـ إـلـىـ فـقـدانـ هـوـيـتـهـ، يـعـتـقـدـ أـنـ أـبـنـاءـ الصـفـارـ يـكـبـرـونـ أـمـامـ عـيـنـيهـ وـيـطـعـمـهـمـ وـيـسـمـنـهـمـ لـيـكـوـنـواـ خـارـفـ..“

فأحسست أنه أخرس.
طرقت حديد بباب متوقفة هناك قرب أحد المخازن الكبيرة الدمرة. أطل من البرج ضابطاً نصف نائماً.

صرخ: لماذا تردد.. لماذا تزعجي؟
قلت: يا أخ هل رأيت يداً ملقاء هنا..
قال: يد !! ما أوصافها !!
رفعت يدي السليمة.. وقلت: مثل هذه تماماً،
هز رأسه بالنفي.. فابتعدت. لحقني صوت:
يا أخ.. يا أخ..
قلت: نعم.

قال: ياماً كانك أن تبحث هناك..
تبعدت اتجاه أصبعه.. فإذا يكوم هنخ
من البشر الخلطة أعضاؤهم ببعضها
ص. ١١.

ثم يعود من جديد إلى تشكيل الحديث ضمن واقعية تسجيلية. الرواية مزدحمة بالشخصيات التي تسجل أحدهاً مختلفاً ومتناشكة لها رواها المختلفة أيضاً وإن كانت هذه الشخصيات تلتتصق بالأمكنة التي تفقد قدرتها على البقاء أو الصمود رغم انهيارها في النهاية واستسلامها، فقد القدرة على المركبة أيام القورة الطافية التي جاءت بطاراتها وصوارييخها ودباباتها ورصاصها كالجرار، أما الزمن فهو يظهر في ذهن القارئ أو المثلق ضمن مرجعية تاريخية تقترب كثيراً عندما تظهر الأمكنة بوضوح أمامه في النص، أما الشخصيات في النهاية فتفتقـد أسماءها، فتصبح فاقدة لإرادتها وعجزة عن تحقيق أي فعل كان حتى على مستوى الحلم.

يتصادم الحديث إلى قمته بحث تصبح معالم الرواية في اكتتمالها، والقارئ يلاحق المصور الكبيرة، ويلتقط تلك التفاصيل القصيرة التي تتلا المكان، تفاصيل أشبه بالمعجزات، فالمراة الملقاة بأبنى على تقاتل بشجاعة، والرجل الذي غرس تحت حزامه من الأمام والخلف أعلام العالم العربي وهي ترف على رؤوس عصبي العنبر سار في سرير يؤدي للشارع (أى في مجاهدة مع الرصاص) وهو يهتف

هذه الصور المتلاحقة من خلال الفعل تتعمق أكثر عندما يصبح الواقع كالحلم وتأخذ الصورة أشكالاً مختلفة تفسر تحت مفهوم الأدب اللامعقول.
صورة الطوابير التي لا تنتهي، يدخل الواحد تلو الآخر الغرفة التي تتبعهم باستمرار، فكانوا قامات تحيط عن أيديهم المققوعة، هذه الصورة كأنها مشهد سينمائي مأخوذ بالتصوير البطني وتتلاحق الصور الكثيفة لتصنع جثناً غير عادي، حدثاً مركباً أو مزدوجاً ما بين الخيال والواقع، وتدخل إحدى الشخصيات المتباعدة من دمار الحرب الشرسة في فنتازيا غريبة. يلتقي ابراهيم نصر الله في تحكيم هذه الصورة مع هورتون وكونراد وهو فيان وبو وكافاكاً وغوغول ودستوفيسكي وتابوكوف وبوروخ وغيرهم من الذين اجروا في خلق عالم فنتازى متميز، فالفنتازيا التي استخدمها ابراهيم نصر الله هي تخيلات فنتازية للأقتراب من الواقع مستحيل، لتشكل صوراً بتراكيبها المقددة في ذهنية تقترب من وعي النص الفنتازى.
كنت أمشي.. وفجأة خطر لي أن أخد نفني.. رفعت يدي باتجاه تلك النقطة التي صاحت لها لأحکها، لكن النمل ظل يعمل.

قلت: إما أن النمل أكبر مما يجب، أو أن يدي تاهت، ولكن لم أحس أنها تذهب باتجاه آخر لتحكمه بالطبع. وبعد محاولاتي وجدت نفسى مضطراً للالتحاف حيث من الطبيعي أن تكون هناك أصواتي. لم أجدها: قلت يد ماكرة تختفي داخل كم القميص وتلاعبي، لاحقتها تحت القماش إلا أنها لم تكن هناك. فزعت، قلت: ربما اختفت خلف الظهر، مثلاً يفعل المثلون الذين يقولون لنا المخرجون أن أيديهم قطعت، لم أجدها.. خرجت للشارع وإذا به معتلى بالجنود والدبّيات ورشاشات . . . ومدافع ١٠٦ المحملة على سيارات اللاندروفر والتوبوتو.. قلت لأبد أتنى أسقطتها في طريق عودتي للبيت.
توقفت عند أحد الجنود سالته. إن كان رأى يداً مبتورة هنا.. هز رأسه..



جوائب الأمكنة المتشعّدة، رائحة الدم والعنف، والبارود، والجثث المقيدة، نجد تلك الحكايات المصغيرة التي تعود للشخصيات عن طريق لحظة الاسترجاع، حكايات الشيطنة، مثل حكاية الفخ اللحمي القاسي، وغيرها، تجعل القارئ فاعلاً في تشكيل الفعل الروائي، فهو قارئ يدخل في علاقات متشابكة، وصور مبعثرة يعيدها من جديد في منظومة واحدة قادرة على رسم الرواية بشكل آخر أو يصبح ضمن الواقع المعمول المتجرد من الصور الفنتازية.

بشعارات ضد الامبرسالية والعملاء، جعلت الجميع يقف في حالة اندهاش، ولكن إلى جانب هذه الصور المملوقة بالشجاعة نجد الفعل السلبي أيام الطفولة، عجز الإنسان المقهور الملعون أمام أشكال القمع المتعددة في ذاك الرجل الذي يقف ويختار أحد أنينات ثلاثة ليبقى سمه ويضحي بالاثنين اللذين وقفا في حالة فزع وخوف، ويعود راجعاً بابته المصغير، ولكن الأب يقتل فهو يحمل ورقة تستمع ببقاء ابنه على قيد الحياة وليس ببقاءه. إلى جانب تلك الرائحة التي تفوح من

كتاب

هل يظهر نوع أدبى جديد ..؟

د. صلاح السروى

القصيدة، من حيث كونها تلك الكتابة التي تتجاوز الأطر الجمالية المحددة لنوع أبيي معين، كالقصيدة، لتحتوى على سمات تخص نوعاً آسياً آخر، هو القصيدة، يصبح ذلك أحد تجليات هذه الكتابة عبر النوعية، وأحد أنواعها التي تم اكتشافها حتى الآن. وهو الأمر الذي يجعل هذا المصطلح (أى الكتابة عبر النوعية) واحداً باكتشافات أخرى لم تظهر بعد. وهو ما يفتح شهية الباحثين ويدعوهم إلى تأمل ومحاولات تمسن مدى جديته ما يطرحه الكاتب إدوار الخراط، من زاوية رصده لولادة نوع أبيي جديد ونحته لمصطلح أبيي جديد كذلك.

ومن هنا وجبت قراءة هذا العمل باهتمام غير عادي، وطرح التساؤلات والاستخلاصات التي يمكن أن تؤيد في الوقوف على ما يمكن أن يتبين به من روى، سواء على مستوى بناء رؤية نظرية على قدر من الجدية والإحكام، أو على

يدور هذا الكتاب، الصادر عن دار شرقيات بالقاهرة عام ١٩٩٤، حول فكرة محورية، مفادها أننا بزايا مصطلح يدل على نوع أبيي جديد يطلق عليه: «القصة - القصيدة». وقد يبرز هذا المعنى واضحاً منذ البداية عندما جاء العنوان الثاني للكتاب في عبارة: «مقالات في ظاهرة القصة - القصيدة». وهو الأمر الذي يجعلنا نتصور منذ البداية أن مفهوم الكتابة عبر النوعية هو نفسه هذا المزيج الذي تتمثل علاقته التداخل بين القصة والقصيدة، أو كما يقول الكاتب هي الكتابة التي تشتمل على أنواع التقليدية، تحتويها في داخلها وتحاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح هذه الكتابة الجديدة (...). مستفيضة أيضاً أو أحياناً من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار» (ص. ١٢). وهو ما يجعلنا نتجه إلى تصور إن ما أسماه بـ «ظاهرة القصة -

المصطلح على نحو محدد؟ منذ البداية يعترف الكاتب بصعوبة تعريف مصطلح "القصة - القصيدة" باعتباره أحد تجليات مصطلح "غير النوعية"، وأول بوادر تحققه، مرجعاً ذلك إلى حداثة المصطلح وعدم شبيوعه فيقول: من الصعب تعريف القصة - القصيدة". ولعل ذلك يعزى إلى أن المصطلح نفسه جديد نسبياً، وإلى أن هذا النوع من الكتابة مازال مجهولاً أو على الأقل غير شائع (ص. ٩). وانتصور أن حداثة المصطلح ما و عدم شبيوعه لا ترتقي بالضرورة صعوبة تعريفه، بل إنه لن يكون شائعاً وممتدًا إلا إذا توفر له تعريف محدد. بيد أنه من الواضح أن الكاتب نفسه لا زال يراوح في مرحلة تلمس دلالات واضحة وتنبييات محددة لمصطلحه. ولعل ذلك هو المسوّل عن أنه قد صدر المقالة الأولى في كتابه بعنوان: أفكار أولية عن "القصة - القصيدة". وهو ما يعني أنه لا يطرح مشروعاً متكاملاً من الناحية النظرية، وإنما هو يطرح مجرد إرهاصات وتصورات قابضة للنقض والتطوير والتعديل. ولذلك فإن ما يطرحه إنما هو مجرد "أفكار أولية".

ولكن الكاتب - رغم ذلك - حاول تحديد تعريف لهذا المصطلح، من حيث أنه يدل على نوع مفارق لما يسميه "بالحساسية التقليدية"، فيما يتعلق ببناء القصة، فالقصة التقليدية، أو التي تقوم على الحساسية التقليدية، على حد قوله، إنما تقوم على بنية سردية (حكائية)، تبدأ ب موقف، ثم أزمة، ثم حل أو لحظة تنوير، من خلال التعامل مع شريحة مجتمعية - حياتية، يتم اقتطاعها والتركيز عليها، اعتقاداً على أساس عقلانية يتلمس الشريحة. ومن ثم فهي تقوم على أساس معرفى - أيديولوجي، يقتضى الإيمان بمعقولية العالم، وأنه محكوم بقوانين محددة، يمكن ادراكها وفقاً لخطة عقلية محددة، ومن ثم يمكن تغييرها، إن هذا كلّه مختلف مما ينطلق منه الشكل الجديد، الذي يقتصر له الكاتب ذلك المصطلح الجديد (القصة - القصيدة) كما

مستوى تطبيق هذه الرؤية على أعمال محددة.

فهل نحن بزااء نوع أدبي جديد حقاً؟ وما ملامحه؟ وفيما يختلف عن الأنواع السابقة؟ وما ملابسات ظهوره.. وما الأعمال التي تجسده، والتي تم اكتشاف وجوده من خلال تحليلها؟ أم أن الأمر يرمي لا يتعذر كوننا أمام مجرد تنوعات متباينة لنوع أدبي تقليدي (هو القصة لا زال راسخ الاركان؟

إن الكاتب إدوار الخراط مولع باكتشاف الجديد في ما يتعلق بحركة الأدب المصري منذ أواخر السبعينات، فهو واحد من الذين سكوا مصطلح "ميتاً واقعية" في إعداد مجلة "جاليري ٦٨" التي بدأت الصدور في العام المسما به (١٩٦٨). وهو المصطلح الذي يبشر، وقتها، بتغييرات تتجاوز ما وراء الواقع الظاهري المعاش، ارتكازاً على رؤية معرفية تقوم على أن الواقع، بوجهه المباشر، إنما يمثل مظهراً مخادعاً وغير جدير بأن يمنحك معرفة حقيقية تساعدنا على فهمه والتعبير عن حركته. ومن ثم فلابد من وجود تلك الكتابة التي تغوص فيما وراء قشرة هذا الواقع البابي، وتتجاوز عن وجهه الظاهري وصولاً إلى مكتونه الداخلي وفحواه الفعلية، وأظن أن هذا الفهم هو ما حاول إدوار الخراط تحقيقه في أعماله الأدبية التي تلاحت متذبذبة التاريخ بدأة من رواية "راما والتنين" حتى آخر أعماله.

وإذا كان مصطلح "ميتاً واقعية" يمكن نطقه، بقدر من التحوير، إلى "غير واقعية"، من حيث إحالاته إلى دلالة التجاوز عن شواهد الواقع المعاش، كما أسفت، وعيورها إلى ما هو كامن دونها، فإن مصطلح "غير النوعية" يبرز في هذا الإطار باعتباره تيدياً لها جنس قديم، وأستمراً وحلقة في مشروع متعدد يحاول إدوار الخراط استكماله ووضع ملامحه الرئيسية. وهو ما يجعلنا نتصور أن الكاتب قد نذر نفسه لاكتشاف الجديد والتنظير له والتبرير به. وقد تتمثل الحلقة الراهنة في طرحه مصطلح "القصة - القصيدة". فماذا يعني بهذا

حديثه، كوسيلة للتفرير بين الأنواع المشار إليها، إلا أنها تستطيع أن تستخرج أنه قد يقصد هذه التركيبة السردية الخاصة التي تفرق بين النوع، بحيث يصبح مفهوم السرد كياناً فارقاً، بدأته بين القصة - القصيدة - القصيدة البحث، ويصبح كذلك فارقاً بتنوعه، بينها والقصة فقط (المطلحات بين الأقواس من وضع الكاتب). السرد إذن، هو جوهر هذا المصطلح القصصي الباحث الذي قصد إليه إدوار الخراط، كعنصر جوهري فارق، يمكن من خلال تأمل طبيعة وتكوينه تلمس طبيعة هذا النوع الجديد.

إذا كان الكاتب قد حدد المنطاق المعرفي الذي تقوم على أساسه قصة "الحساسية التقليدية" من حيث أن العالم معقول تحكمه قوانين يمكن إدراكها، ومن حيث اعتمادها على زمان مضطرب، وتتناولها شريحة مجتمعية - حياتية تتتمى لها الشخصية، فإنه قد اكتفى في حدث عن قصة "الحساسية الجديدة".
يأخذها تحطم هذه الأساس كمطلق معرفي، بينما لم يذكر اطلاقاً كمطلق المعرفى الذي ترتكز عليه "القصة - القصيدة".
فهل هذا المطلق هو نفس الذي ترتكز عليه قصة الحساسية الجديدة؟ وإنما كان كذلك مما جدوه الاختلاف كما أشرت قبل قليل؟

إن الفارق بين هذين الشكليين غير واضح في طرح الكاتب، كما أن الاختلاف بينهما غير مبرر من نواحٍ فكرية وفنية عديدة. واظن أنه كان عليه إيلاء هذه النقطة عناية أكبر، خاصة أنه قد طرقها في قوله: أن هذا النوع الجديد مرتب بالهرمية وأنهيار المشروع القومي وسقوط الآمال العريضة المنشورة على ما سمي بالإشتراكية... ولم يوضح لنا وجه هذا الارتباط ولا تجلبات هذه الأحداث على هذه الأعمال من التناحيتين الفنية والفكرية.

من ناحية أخرى فإن إدوار الخراط لا يطرح مصطلح "القصة - القصيدة" باعتباره محصلة تجاور أو تواز بين

أنه كذلك مختلف عن الشكل الذي عرف عند إدوار الخراط نفسه، الذي أطلق عليه: "الحساسية الجديدة"، تلك التي تقوم على تحطيم هذه الموصفات (التقليدية) في حدود معينة، إلى جانب تحطيمها لمفهوم اضطراد الزمن (متناهية الماضي ثم الحاضر ثم استشراف المستقبل)، ومن ثم تنهار مقوله الزمن تماماً ويصبح مختلفاً وغير محدد بالسياق التقليدي.

ماذا يمكن إذن أن يكون هذا الشكل الجديد، إذا لم يكن لهذا ولا ذاك؟

يؤكد إدوار الخراط أن هناك ما يسمى بـ"المصطلح القصصي الباحث" وهو الذي يفرق بين القصة القصيرة - فقط، والقصة - القصيدة، والقصيدة البحث.

حيث يرى أن هذا النوع الجديد يتميز بـ"قصير، وأحياناً، قصير جداً، بحيث يكاد يكون ومضة أو برقة، فهو أكثر تركيزاً من اللقطة، وأكثر قسراً من الشريحة... (ص. 1). أما أهم العناصر، في تصوره، فهي اتخاذ نوع معين من السرد، وهو ما يجعل هذا الشكل مختلفاً عن القصيدة البحث التي لا تعتمد على السرد كادة فتنة جوهرية. بل تعتمد على الإيقاع والموسيقى، سواء كانت خارجية أم داخلية. فهذا السرد: له أولوية ومكانة خاصة في العمل، لا بمجرد وجوده، بل ب بحيث تظل هناك حكاية، أي تطور حدثي وتركيب للوقائع، غير أن الحديث هنا غالباً ما يكون داخلياً أكثر منه خارجياً، أو كما يقول الكاتب: من أشياء الروح لا من أشياء الخارج، أحلاهما، أو رؤى، أو مسارات من التأمل أو مساحات من الوصف. ومن ثم نحصل على كيان

قصصي مختلف عن القصة التقليدية، من ناحية، وعن القصيدة البحث، من ناحية أخرى. ولا أدرى فيما يختلف الشكل الجديد، بهذا الوصف، عن ما أسماه إدوار الخراط قصة "الحساسية الجديدة"، التي أشرت آنفاً إلى أن يطرح القصة - القصيدة كشكل مغاير لها ولقصة الحساسية التقليدية على السواء؟

ورغم أن الكاتب لم يحدد لنا ماهية المصطلح القصصي الباحث، الذي بدأ به

أدب ونقد



ادوار الخراط

ترتكز فقط على الآلية التي قام عليها تكونهما الفنى (فكلاهما عبر نوعي)، ولكن أيضاً على إمكانية تداخلهما وأنفصالاً الغوارق بينهما، تلك الغوارق التي أرى أنها آتى من شعرة، وهذا الأمر يعترف به الكاتب قائلاً: «يبقى أن القوى بين القصة - القصيدة وقصيدة النثر تبدو في بعض الأحيان وثيقة جداً، مما يزيد الأمر تعقيداً، وإن كانت الحدود بينهما يمكن - وينبغي - تبيتها» بيد أنه لم يوضع لنا - كشأن قضايا كثيرة - كيف يتم ذلك.

لتتحقق هذه الشروعيّة المبتفأة يأخذ الدور الخرطاط في تحليل بعض الأعمال القصصية لبدر الدين وحي الطاهر عبد الله ومنتصر القفافش ومحمد المخزنجي وأعتدال عثمان ونبيل جورجي نعمون وابتهال سالم وناصر الحلوانى. محاولاً تلمس هذه الملامع التي تحدث عنها في المقدمة النظرية. غير أنه لم يخرج إلينا بخلاصة أو خاتمة تبرير ما يصل إليه بعد هذا التحليل، الذي يذلل فيه جهداً وأضحاها. وأتصور أن ذلك ثائق عن أن ماسة في المقدمة لم يكن مجرد فرضيات تتطلب بحثها تطبيقاً، فليكون هناك مجال لإثبات صحتها أو خطئها. بل كانت نتائج نهائية وصل إليها الكاتب من خلال تأملاته، وجاءت أقالات التطبيقيّة للتدليل على صحتها المفترضة سلفاً.

لقد شاب الكتاب، بصفة عامة، التكرار وعدم إحكام الصياغة، وأحياناً، التناقض بين بعض الأطروحات (أشرت إلى ثمان من ذلك فيما سبق). إلا أنه رغم كل شيء يبقى أن نعترف، حق، للكاتب إدوارد الغرات بقيمة وأهمية جهده الذي لم يفتقر إلى الجدية ودقة الملاحظة وعمق النظرية. وهو بذلك يكون قد فتح باباً بالغ الاتساع أمام اجتهاد المتجهدين وببحث الباحثين في الأدب العربي والنظرية النقدية، للفهم والتصنيف والتنظير للتطورات الهامة التي طرأة على مسار القصة المصرية المعاصرة. وإدوارد الغرات في ذلك شرف البداية والمبادرة دون ممتاز.

نوعين، لكن باعتباره نوعاً: «ينصر في النوعان» (كما يقول)، ليكونا بنية أو شكلًا أدبياً جديداً، مستقلًا بصورة كاملة عن كل الشكلين السابعين. كما أنه لا يطرحوه كنفيض للأشكال التقليدية القائمة بالفعل، أو بديل عنها. فهو لا يعني إلغاء الأشكال الأبية السابقة أو توباهما، بل هو تخصيب لها وتطوير إمكانياتها القائمة بالفعل، أو كما يقول: «قد يكون فيه إثراء لها وقدر أكبر من تحديد خصائصها». وعلى الرغم من غموض هذه العبارة وعموميتها وأحتمالها لأكثر من فهم، إلا أن الووجه الإيجابي الذي تبرره الكاتب: «الإثراء»، والتعديل، يتناقض بدرجة كبيرة مع ما قاله قبل ذلك من أن هذه الاتنواع التقليدية: تمثل تاريخاً إنها ثابتة ومكتسباً، ولا يصح التخلّي عنه باعتباره تراثاً. فكيف يمكن إثراوها وتحديدها خصائصها بينما قد أصبحت تراثاً، أي مرحلة منخفضة لا تمتلك إلا أهميتها التاريخية التي تجاوزها الزمن؟ إن الكاتب بذلك يراه على مسافة تقليدية هذا النوع الجديد، وأنه سيرث أنواع القديمة وسيحصل محالها مستفيداً من إنجازاتها.

فيمستفيد من القصيدة ما يسميه: «الوجازة»، أي ضيق المساحة الزمنية، والكتافة، أي الزهد في الحشو والاسهاب. كما يستفيد من القصيدة التقليدية ما يطلق عليه: «سيادة السردية»، باعتبار هذه السردية قصيدة بنائية وليس أداة عارضة في التشكيل الفني.

إن هذا النوع الجديد يقف، بذلك، على الطرف المقابل لقصيدة التأثر، التي تقوم هي الأخرى على التجاوز «عبر النوعي من الشعرية إلى النثرية» ولعل هذا ما حدا بالكاتب إلى افتراض مشروعية مكافأة ل المصطلح الجديد: «فكم أصبح من العيت النقدي (يقول الكاتب) إنكار مصطلح «قصيدة النثر» الآن، فعلينا بحاجة إلى تأمل جاد لمشروعية مصطلح «القصة - القصيدة». ورغم اختلافي مع هذا المقطع، إلا أنني أرى من زاوية أخرى، أن القرابة بين النوعين جد وثيقة. فهي لا

كتاب

إقبال بركة في :

يوميات امرأة عاملة

د . محمد محمد الجواوى

الكتاب تنص على أن هذا الكتاب هو مجموعة مقالاتها تلك .. ولكنني أضى مع فصول الكتاب فأجدها تقريراً تضم فصولاً من كتابين مختلفين .. كتاب يضم بعض مشكلات سيداتنا المصريات من عرضتها على السيدة إقبال بركة يلتمس رأيها ، فإذا هي تشرك الجمهور في الخبرة والتجربة والرأى ، وكتاب آخر يضم سيرتها الذاتية هي ، بعد أنه لا يزال في حاجة إلى استكمال .. وإن ذكر كتابها مزيع من تجارب شخصية بحثة .. ومن تجارب إنسانية لاقت صداقها في فكرها ووجدانها على نحو ما عبرت لنا في مقالات هذا الكتاب.

وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يضم واحداً وستين مقالاً ما بين تجربة شخصية وإنسانية إلا أنه يتميز بكثير بل بكثير جداً من الشخصيات التي تجعل منه كتاباً حقيقياً لا مجموعة فصول فحسب .. فهو

تتمتع الروائية إقبال بركة بقدرتين رائعتين ، قدرتها على التعبير الواضح الصريح الملزيم بكل قواعد اللغة والبيان وقدرتها كذلك على التعبير القوي عن أفكار واضحة حاسمة وجريئة .. وهي مع هذا كله لا تفتتاً تزداد قوتها فيما تكتب وفيما تعتقد أيضاً .. وقد يعتريها ما يعترينا جميعاً من بعض الانصراف عن المشاركة في الكتابة العامة والقضايا العامة ولكنها تعود دائمًا لتشتب أنها لم تكف إلا طلياً لبعض الراحة التي تؤهلها للجديد وللمزيد من العطاء ..

و حين طالعت ثانية صدور كتابها الجديد "يوميات امرأة عاملة" منيت نفسي في البداية بكتاب يتناول سيرة ذاتية لشخصية متميزة وبذات أحدس ماذا ستكتب فيه .. ثم إذا بي أتذكر أنها كانت تستخدم هذا العنوان لبعض كتاباتها الأسبوعية ثم إذا بي أجدها في مقدمة

لها في كل مقال.. ولكنني أعتقد أن مثل هذا الشعور هو أبعد الأحكام صواباً عنحقيقة كتابات إقبال برقة التي يموج فكرها بما يموج به من فلسفة عميقه ومشكلة المرأة عند إقبال برقة مرتبطة تمام الارتباط بحركتها في الحياة .. وهذه الحرارة بالطبع تقودها إلى وسائل المواصلات وقد كتبت إقبال برقة مقالاتها حين كانت مشكلة المواصلات في القاهرة تمثل ما كان يمثله مثلاً مرض السل في عهد الأدياء الروس الشوامخ .. وقد نجح إذا سمعنا طيباً يقول إن مرض المواصلات قد يفوق في تأثيره العميق على الشعور الإنساني تأثير الوباء الذي يحيط بالبشرية أو المرض التوطن الذي يطول به الأمد في بيته ما .. وعلى هذا النحو لأبد لنا إن نفهم طبيعة المادة التي نسبت منها إقبال برقة وقائع النسيج الاجتماعي الذي أرادت التعبير عنه في كتابها ومقالاتها من قبل.

وقد كنت أود أن أعرض للقاريء بعض فصول هذا الكتاب ولكنني تراجعت عن هذا لأنني أعتقد أنه لن يترك هذا الكتاب من دون أن ينتهي منه في يومه أو غده، ولكن أحب مع هذا أن أتناول المعاور الرئيسية التي تناولتها إقبال برقة في كتابها وأن أنقل عنها بعض لقطات من حديثها المعمق بالشاعر عن كثير من القضايا وأحب أن أستأنف القاريء والمؤلفة عما في أن أوزع فصول كتابها جمِيعاً على ثماني محاور:

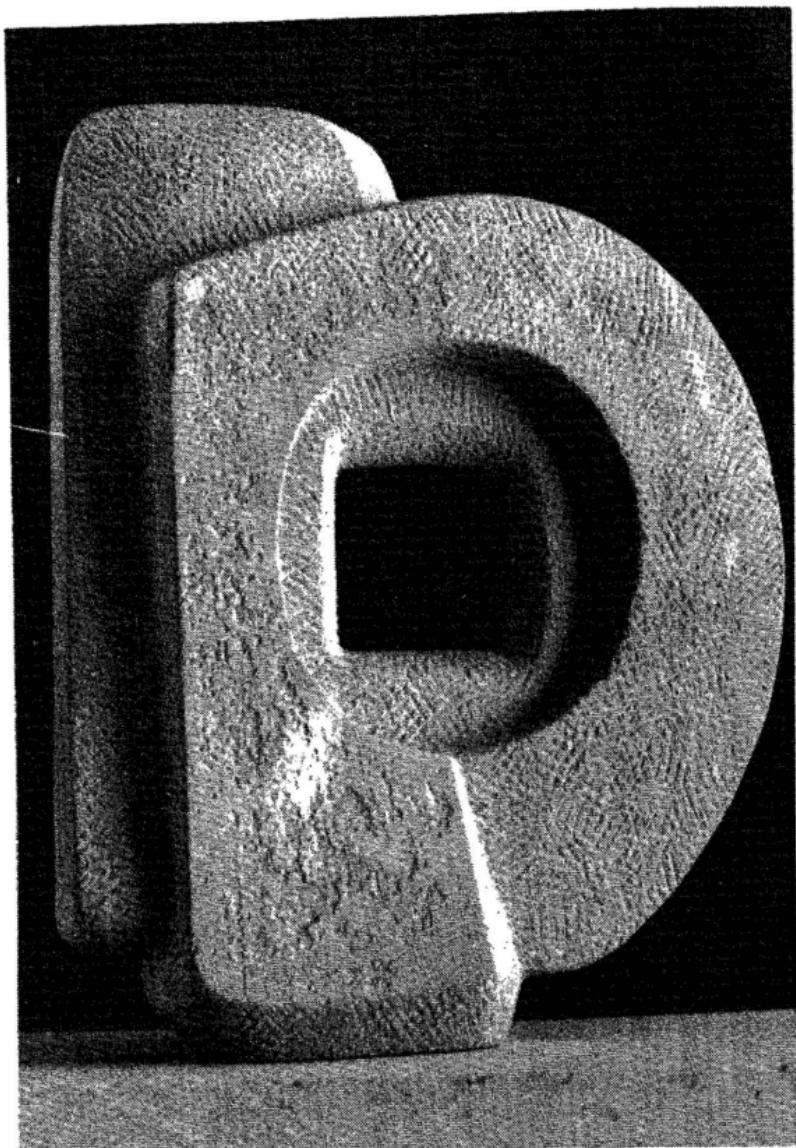


يستقر هذا المحور ثمانية (فصول) من الكتاب، ويدور حول فكرة الغواية الحبانية إلى النفس التي تجد مبرراً واضحاً لها من استلطاف الشريك أو الزميل أو الميل إليه.. أو العودة إلى أحلام فترات سابقة وعلاقات سابقة كما تضم الفروس التي تأتي عن طريق أزواج الصديقات .. ونجد الكاتبة في غالب الأمر تنتصر للفضيلة، وتبرر انتصارها بأسباب أخرى غير الفضيلة نفسها، وإن كانت الفضيلة تطل

التجربة الشعرية التي تحتاج الكتابة وتسسيطر عليه هي ذاتها التجربة الشعرية التي تحتاج ملتفته وتسسيطر عليها سيطرة تامة .. إنها كما تقول تصيب أن تتحقق ذاتها كإنسانة وليس فقط كأثنى.. إنها لا ت يريد أن تكون شمعة تحترق .. ونحن اليوم في عصر الكهرباء ...

تعرض لنا إقبال برقة في وضوح فكرة ووضوح لفظ بعض المشكلات التي تعرفها جميعاً فإذا هي تعمق من فهمنا للحياة على حين تمر بنا الحياة كل يوم ونحن لا ندرى .. ومن السهل على الناقد المتعجل أن يستنتاج أن إقبال برقة قصرت حديثها على بعض المشكلات العامة في حياة السيدة المصرية العاملة .. ومن السهل على الناقد أيضاً يأخذ قضية كقضية المواصلات .. ويأخذ مقالات التي كتبتها منها إقبال برقة بديلاً من المقال الأول الذي تحكى فيه قصة صراعها بين الغواية .. وبين حل أزمة ذهابها وعودتها من عقلها كل يوم .. ثم المقال المفتاح في يدى أنا الذي تحكى فيه كيف تشجعت (المرأة العاملة) على أن تغدو سيارتها بعد ما استطاع زوجها أن يجعل ذلك مرآها حين كان يجاورها وهي تقود في المرات الأولى .. على الرغم من الرغب والرغفي الواضح في هذا المقال أو في هذه القصة .. ومروراً بالمقال الثاني الذي تقارن فيه بين شعورها حين مر عليها زميلها في الصباح لأول مرة ليلتقطها من أمام باب العمارة فإذا هي تفك في ما يسوقه عنها البواب وزوجته والشعور الآخر حين عاد بها فإذا هي لا تتردد في أن تترك يوصلها إلى باب منزلها أيضاً .. وافتقت بلا تردّد فمن خلال ممارستي لعملني .. وخاصة ذلك العمل، عادت إلى ثقتي في نفسي ووجدتني قادرة على المواجهة .. ليس فقط عيون الناس ، بل وأفكارهم أيضاً .. أقول إن من السهل على الناقد المهاجم أن يأخذ من مثل هذه اللاحظات السريعة مبرراً للقول بأنها تدور في محاور محدودة، وأنها لا تلتفت إلى ما وراء الحياة من حكمية ولا تعمق بأكثر مما تعرضها عرضاً سريعاً يتواهم مع المساحة المحدودة المتاحة

أدب ونقد



واختلطت الموازين، وتشوهدت الصورة في نظر الآخرين.

٦- في "هذا النوع من الرجال": تجاهل بوصف نوع من الرجال:- رجال يتصورون أن النساء ذهور في بستان عام وأن من حقهن أن يرتشفوا من كل زهرة رحيقها... رجال يتصورون أن الهدايا هي المفتاح السحرى لقلب كل امرأة.

٧- في "السكون الذي تمزق": تصف بصدق لحظة حب خاطفة فتقول:- "لقد ثبتت زهرة جميلة على ضفاف بحيرتى الساكنة، وتعكر صفو حياتى للحظة... ثم عاد السكون وعاد الهدوء... ولكنى على الأقل عرفت أن أحماقى مازالت تتبعنى بالحياة".

٨- في "أنا وزميلي في الإسكندرية": تصوّر الكاتبة قصة شائعة ومعنى معروفاً لكل السيدات اللاتي عانين من طيش الزملاء.



لا يبدو في حديث إقبال بركة عن الأمومة اختلاف بين أمومة العاملة وغير العاملة إلا في عنصر واحد هو عنصر الانشغال الوقتى أو الإرهاق البدنى من العمل. ولكنها مع ذلك لا تنتهى الحديث في هذه النقطة عن عدد، وإنما تتناول في حديثها أحاديث الأم، تصفه بطلقة تظهر فيها عاطفة الأمومة الرشيدة واضحة كل الوضوح.. هل تزيد السيدة إقبال بركة أن تربط بين رشد الأمومة وبين العمل.. ربما.. كنابتها على كل حال لا تعمد إلى إبراز هذه الفكرة وإن أرادت ذلك ، لعلى أقصد أن أقول إن بوسعها أن تتعمق مثل هذا المعنى فيما سليلي من كتاباتها.. وهذه هي المقالات الثمانية التي تناولت فيها إقبال بركة موضوع الأمومة:

علينا بوضوح من أعماق كتابتها كقيمة مطلقة علينا لا تسمح لها الكاتبة بال遁س أبداً، وهذه هي المقالات وبعض التعليقات المهمة لإقبال بركة:

١- في "ناقوس الخطر": تضحي بالصلحة والنفوذ وتؤثر حياة المشكلات على طريق لا تعرف نهايته.

٢- في "خيوط العنكبوت": حيث تكتشف بعد فترة ليست بالطويلة أن خيالها خدعها حين فكرت في زميل على أنه الرجل المثالى... لماذا لا يكون زوجي مثله ظاكحاً ميتسمًا متربداً مجاملًا رقيقاً هادئاً، الطبيع.. لماذا لا يرتدى زوجي ملابسه بمثيل هذه العناية..... لو كنت تزوجت رجلًا كهذا أصبحت أسعد زوجة في العالم.

٣- في "الحب الأول": تقول: وهو ربى أغادر المحطة، أحسست بخطواته ورائي ولكنني تجاهلت وجوده تماماً.. ودهشت إذ وجدت قلبي لا يزال يحن لذكرياتي معه... لم أكرره ولا أستطيع أن أكرره أبداً... ذلك الحب الأول..... كنت أسرع الخطى أمامه.. ليس هرباً منه..... وإنما هرباً من فتاة مراهقة... تريد أن تقطع انتلاقى في الحياة... بكل ما فيه من أحلام ومعاناة وعمل وأمل..... وهكذا تصوّر لنا الحب القديم بمثابة العبة أو القوة الدافعة السلبية.

٤- في "حربيتي - مباربي": - تتساءل إقبال بركة في استنكار "هل مازال يبيتنا من يظن أن المرأة يتحررها من القيد وخروجهما إلى العمل قد تحلى من الأخلاق والميادي؟"

٥- في "أحزان سكرتيرة ناجحة": تناطح السكرتيرة التي تعانى من اتهام زملائها فتقول: فتشى في أعماقك لتعرفى أن الخيط الرفيع الفاصل بين الحب والصدقة لا يراء إلا طرقاً هذه الحياة وحدهما... فإذا التزما به ظهر ذلك واضحاً للجميع... وإذا قطعاه ، تداخلت الأمور

٧ - في "الزوج آخر من يعلم": حديث عابر عن الدور الذي تقوم به الأم قبل الآباء.

٨ - في "المستقبل والمصير": تجاهر بالقول: "أريد أن أكون وأبني في المقدمة دائمًا، مركبتنا خبرتى ووقوتها حماسة واندفاعة".

٣

وقد خصصت السيدة إقبال برقة لها ٤ مقالات:

١ - عقدة شهريلار

٢ - عقدة شهرزاد

٣ - العجوزة والصبية

٤ - الأيدي الناعمة: وفي هذا المقال خلصت إلى الفكرة التي كثيرة ما تسيطر عليها حين تقول: "إن الرجل يبحث عن المرأة الكاملة .. في هذا العالم الناقص.. هل بحمل الرجل بالمستحيل .. أم أشعر أنا باليأس الشديد".

٤

وقد كانت المؤلفة مقلة حكم انتصافها المقصود إلى التجارب الذاتية ولكنها في مقالاتها أفراحتنا .. والعالم تلقت نظرتنا حين تعبير عن خيبة أنها حين حضرت حفل زفاف إحدى قريباتها المتميزات من معبد بالجامعة على قدر كبير من التحرر الفكري وتقول الكاتبة "كنت أتصور أن زواج مثل هذين الشخصين لا بد أن يحتفل به بطريقة عصرية واعية تتفق مع عقليتهما وأفكارهما المتحررة .. لكنني فوجئت بنفس المشاهد التي تتكرر في كل أفرادنا .. الأضواء المبهرا التي تزغى العيون ، والميكروفونات العالمية ، الاستعراض بالآزياء والحلوى والفراء .. الغالي والبوفية العامل ..".

١ - في "الحب والمسؤولية": تتحدث الكاتبة بحب عن ابنها الذي كبر فتقول: منذ سنوات قليلة كان ذلك الرجل طفل لم يكن ثمة خلاف بيننا فانا أمه أمره فقط يعني في الحال .. حاولت بكل قدرتي أن أخلق منه رجلاً ناجحاً ، زوجاً سعيداً للمستقبل..... وبعد أن تحكى قصة خلافها معه تصل إلى نهايتها .. ويصر على أن أقبيله في حده كي يطمئن إلى صفاء قلبي .. فأقبيله قبلة خفيفة وأنا أتصنع "التقل .. وأقاوم رغبة ملحّة في معاشرته وضمّه إلى قلبي .. هل تستطيع يا سيدى القاريء أن تدرك إذا ما كانت المؤلفة تتحدث عن نفسها (حتى لو لم تكون أما) أم عن أم أخرى؟

٢ - في "ابنتي والحزن": تعمد إقبال برقة إلى المصراحة بل ونبرة الخطابة وتقول: "إني أحاول أن أنهي الطريق لابنتي ولجيئها كله حتى لا تشفي كما شفيتُ جيلنا ، ولا يزال .. هل ستتفهم ناني ذلك وقدرها؟ لا أستطيع أن أجزم فالعلاقة بين الابنة وأمها أعمق بكثير من مثل هذا الكلام .. إنها علاقة امتلاك كامل تتبادلاته على مر السنين .. تحاول كل منها أن تخلص منه لكنها لا تستطيع .. فالرابط الذي يشدّها إلى الأخرى رباط الحب الخالص من أي شوائب .."

٣ - في "ابنی والخيوط الحريرية": "لقد تصورت في البداية أن ابني يتبرد على، ولكن الحقيقة أنه لم يتبرد على، بل على رغبتي فيسيطر عليه عليه".

٤ - في "الحلال والحرام": تذكر بصوت عال حول هذين الموضوعين

٥ - في "الحمل الثقيل": تلخص لنا الموقف العصري عند سماع خبر حدوث الحمل: "ـ زمان كانت الأم تستقبل مثل هذا الحدث بلا اكتئاث أو بفرحة غامرة .. اليوم أنظر إلى كطوطق جديد حول عنقى .. كحلقة جديدة تضاف إلى السلسلة التي تكبل حريتي .. كحمل يضاف إلى الائتمال التي تعوق قدمي وانطلقي".

٦ - في "أولادي والعلطة الصيفية": حديث دافئ عن تجربة متكررة.

والمستقبل" خلاصة تجربتها من أجل صياغة النجاح حيث تقول: "وهكذا تعودت بين وقت وأخر أن أعيد حساباتي وأمسك بذفة حياتي واتجه مباشرة صوب الهدف، وبذلك فقط أتحكم في واقعي ولا أخطيء الطريق.. إلى المستقبل".

أما كيف ترى الانهصار على مشكلات الحياة التي تواجه الآنس فلنها تحدثنا عن مشكلة اختيار الزوج في "الإسلام الشانكة" حيث يتسنم بالحكمة وإن لم يفقد الحماس.

كما تتناول مشكلة تقدم السن بالمرأة في مقالها "عمرى.. مشكلة" وتصرخ في نهايتها بقولها "أما امرأة الأربعينيات فهي بحر يزخر بالحنان والعطاء..." وعن اضطهاد الرجل لآنس تحصمن إقبال برقة عدداً من المقالات التي تحكي تجارب المرأة في الوظيفة:

- ١- تقارير الرجال السرية.
- ٢- اللعب في الوقت الضائع.
- ٣- الفضول الأخيرة : اكتشاف الآخرين - كشف الترقى - وتوقفت عجلة الزمن.

وهذه الفضول بلاشك من أبرز فضول الكتاب حيث عن مشكلات المرأة العالمية، ولكن لجانب الإبداعي في شخصية إقبال برقة جعلها لتجاوزها بدون تفصيل كثير فهم معنية بقضية أكبر هي قضية "المرأة" الشاملة، وهذا هو ما تبلوره بوضوح شديد في مقالها - المرأة والهجوم عليها - إن الإحساس يتزايد، وثمة صحوة نسائية علي شكل تجمعات وندوات ومؤتمرات تحاول أن تواجه ذلك.

- تخصص له إقبال برقة عدداً من المقالات منها:

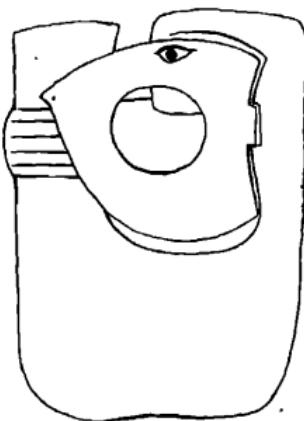
- ١- زوجي وطبق السلطة.
- ٢- ناقصات عقل ودين، حيث تتحدث عن (الفرق بين والدها وزوجها).
- ٣- هدية عيد ميلادي.

وفي هذا الصدد يمكننا أن نخصي أكبر عدد من الفضول التي تدرج تحت عنوان محور من المحاور التي قسمتنا إليها كتابة السيدة إقبال بروكة، ويمكن لنا أن نضع تحت هذا العنوان كل هذه المقالات

- ١: يوم أجازني.
- ٢- في بيتنا قطة.
- ٣- قلبى وأصحابى.
- ٤- تاج المرأة.. رأسها.
- ٥- الفزومة.
- ٦- للرجال فقط.
- ٧- على الخاص.
- ٨- اللهم إنى صائمة.
- ٩- كرم الضيافة.
- ١٠- الوقت من تراب.
- ١١- أنا من دافعى الفراش.
- ١٢- الشارع المصرى يحتاج إلى ربة بيت.
- ١٣- الموت ثعبا.

في مقالها "الشمس لا تشرق إلا في السماء": تتحدث إقبال برقة بحماس عن قيمة انتزازها بنفسها فتقول: "الحق أنى اكتشفت حقيقة حميت عنها كل السنوات الماضية... إن الإنسان إذا في نفسه فلسوف ينتهي الأمر بآن يلغيه الآخرون، أما إذا وقف على قدميه وقاوم وأثبت وجوده المنتج الفعال فإنه بلاشك سيجيئ ثمرة كده تعزيراً وإعجاياً بلا حدود".

ثم تحدثنا في أكثر من موضع عن كيف تشق في نفسها: فنقرأ معها مقال "عيون الناس" وما يحويه من قدرة رائعة على التعبير، نقرأ في مقالها "الأتوبيس



واحدة من سيداتنا المثقفات والعاملات من أجل المرأة خلقت أو مزجت أو زاوجت فيه بين تجربتها الشخصية والإنسانية على خير ما يكون التوفيق حين يكون . أبرز ما فيه هو الرضا النفسي العميق حتى في حالات الشورة من أجل القيم التي ترید أن تنتصر لها ونحن نجدها على الدوام سعيدة بما اعتقادت وبما اختارت وبما فعلت .

ونحن لا نراها نادمة في هذا الكتاب كل إلامرة واحدة يسورها الندم على التخلّي عن حب زميله "ها هو زميل الأنس يصبح رجلًا ناجحًا مرموقاً، ووقفت بجانبه امرأة أخرى أكثر منى شجاعة أو لعلها هي الأخرى تركت من أجله آخر مازال في بداية الطريق.. ترى هل كانت حياتي ستتغير لو كنت وقفت بجانب زميلاً وناضلنا معاً.. لا أعرف.. ولكنني أعرف الآن كم نسى إلى أنفسنا عندما نند عواطفنا تحت ركام المادة الزيائدة وهي في ندمها كما ذكرت تعبّر عن أول ما يتبغى للمرأة أن تتحلى به : الشجاعة، فإن لم يكن فالشجاعة الأدبية.

٤ - هل تخجل من زوجتك.
 ٥ - تتعاون ولكن في هذا الفصل تتضخ جوهر رؤيتها : ضحكت بشدة على سذاجة بعض الرجال الذين يتفاخرؤن بتعاون زوجاتهم في نفقات المعيشة... ثم يسخرون من الرجل الذي يتتعاون مع زوجته في مسؤوليات البيت .. عجبى .



"نحن وشاطئ الحياة" تجد السيدة إقبال بركة تصرح لنا بما نسمع الهمس به عن ندرة الصداقات الحميمة بين النساء في مقالها وتقول: "الآن أعرف لماذا تنتهي صداقات النساء بسرعة ولماذا تعيش كل منا في جزيرة معزولة لا تلمع شاطئ الحياة ولا يعنينا الوصول إليه".

ونلحظ أيضًا نفس الروح في ثلاث مقالات أخرى هي:
 - ليلة رأس السنة.
 - هاوية جمع المعجبين.
 - الراهان.
 وبعد: فهذا كتاب يتحدث عن تجربة

القصة القصيرة في أدب المرأة السعودية:

الإيجاهات والرؤى

قراءة وعرض: مصطففي عبادة

نظيراتها في المجتمع العربي، فهي واقعة بين شقى الرحي: مجتمع يحاول أن يتثبت بذريوهن الدائنة - الآلية التكنولوجية - ويحاول في نفس المجتمع الحفاظ على شكل وهيئة وقيم المجتمع البدوي الصحراوي، شديدة الانفلات، وأنباء احترام المرأة!!!

كيف يمكن أن يفرز هذا المجتمع - بهذه الآلية - آدباً، وكيف تعبير المرأة السعودية عن ذاتها بأشكال الإبداع المختلفة، وهي - إن عبرت - هل تتجلّى في هذا التعبير أشكال معاناتها وقهرها، أم هي - فقط - تدور في قضايا ملقاتها بالرجل - على أهميتها - وفي قضايا شديدة الذاتية، بعيداً عن همها العام في محاولة للخروج من وضعيتها الراهنة. لأنّه - رغم ذلك - يطل علينا إبداع المرأة السعودية - وجهها الشرقي - منذ فترة ليست بالقصيرة - ٦٢ عاماً تقريباً - في مجالات عدّة من كل

كأن الأمور تجري على عكس المقدر لها ، إذ كان من المنظر - والمنطقى في أن - أن تواصل المرأة العربية - عامـة - مسيرة تطورها بوتيرة متـسـارـعة ، في ظل عالم يتغير بشكل أكثر حدة وشراسة، إلا أن المرأة تقف - الآن - في منتصف الطريق ، تنظر إلى حقوقها - أو ينظر الآخرون (الرجال) إليها - باعتبارها حلماً رومانسيًا بعيد المنال ، فأشكال الظلم التي تعانيها ، وتتعرض لها ، أكثر من أن تحصل أو تند ، وبيدو الأمر - للأسف - طبيعياً إلى حد ما ، ذلك أن الرجل العربي - أيضاً - لم يتبن بعد حقه من الحرية والنشاط بشكل فعال ، في ظل نظم تمضي إلى حتفها - يفضل ديكاتوريتها وتخلفها - يعذّب يثير الأسى والريبة . إلا أن وضعية المرأة في المملكة السعودية ، أكثر إحباطاً وينساً من كل

أقرب إلى المقالة الصحفية - وصولاً إلى أن تحققت القصة كطهارة فنية راقى من إشكال التعبير الفني لدى القاصة السعودية.

بينها القصة القصيرة، ذلك الفن الذي أجاد الكتابة فيه، إجاده جديرة بالاحترام.

٤

٢

لا يمكن أن يتم خلق العمل الفني إلا إذا توافر عواملان : الطاقة الإبداعية الكامنة في الفنان. والطاقة الثقافية الكامنة في العصر. وقد أحاطت - وبالتأني أثرت - مجموعة من الظروف المجتمعية والسياسية بالآداب عموماً، إلا أن هذه الظروف كانت مهبة أكثر لبروز فن القصة عموماً، ولدى المرأة بشكل خاص، إذ أن القصة هي أقدر الأشكال الأدبية استيعاباً للعوامل السياسية والاجتماعية والثقافية التي تطرأ على حياة الأمم.

ومن هذه الظروف والمؤثرات، كان انتشار التعليم المنظم، بالإضافة إلى التعليم الأهلي المتمثل في الكتاتيب وبعض المدارس الأهلية، ففي عام ١٩٢٠هـ ١٩٦٠م، صدر مرسوم ملكي بإنشاء جهاز الرئاسة العامة لتعليم البنات - بعد شد وجذب بين أنصار القديم والحديث، انتصر فيه الحديث - ثم توالي افتتاح كليات البنات التابعة للرئاسة العامة لتعليم البنات، مما يبعث شرياناً جديداً في الحياة الثقافية. فانتشار التعليم - إذن - كان العامل الأهم في ازدهار الأدب لأنه - وبالتالي - يدفع إلى الاكتشاف من الفنون القارئة المتلقية لهذا الأدب، وكثرة الجمهورية المتعلمة - بطيئة الحال - تتطلب المزيد من الأدب ، وفي القلب منه القصة، كما أنها تساعد على كشف أوانه المرغوب فيها، والانصراف عن غير المرغوب فيه، فيزدهر المرغوب فيه، ويموت - أو يتوارى - الآخر.

بالإضافة إلى أن المرأة السعودية ثالثة بعضاً من حقوقها - بعد تعليمها - بمشاركة في الحياة العامة، وبالتالي رؤية العالم الخارجي، سواء بالسفر لإعداد الرسائل العلمية، أو بالقراءة

الأدبي والمصفي المصري، خالد غازى، حاول أن يكسر طوق العصائر المضروبة حول المرأة بشكل عام بإزاحة المستار عن أعمال النساء المؤثرات في مسيرة تحرير المرأة عبر كتابه عن "مي زيادة". وبشكل خاص في كتابه الجديد "القصة القصيرة" في أدب المرأة السعودية - دراسة ونماذج ، والذي حاول فيه أن يطلعنا على أهم التصاصيات الأدبية التي تتعاطاها النساء السعوديات، وكيف عبرن عن هذه الشاكل - القضايا، من خلال دراسته لاثنتين وعشرين قاصة سعودية يمثلن كل الأجيال الأدبية هناك، اختارهن - أيضاً - اثنتين وعشرين قصة، تصلح لتطبيق مقولاته النظرية في الجزء الأول من الكتاب، تلك المحاولة التي تثبت لنا - بحق - أن المرأة السعودية تمارس الأدب كتابة ونشرًا بشكل يدعوا للموازنة والتنمية - في أضعف الإيمان.

٣

كتاب "القصة القصيرة في أدب المرأة السعودية" الصادر عن مكتب الأيام بالقاهرة ويقع في ٢٠٧ صفحة من القطع المتوسط، ينقسم في قسمين كبيرين : القسم الأول وينقسم بدوره إلى قسمين : الأول منها ، مداخل حول النتاج الشخصي للمرأة العربية السعودية . والثاني ، اتجاهات القصة القصيرة في أدب المرأة السعودية . والقسم الثاني - الكبير - مختارات لاثنتين وعشرين قاصة سعودية ، وهو ي Analyzer أما قصصية تبين تطور فن القصة لدى المرأة هناك - منذ بداياتها ، وهي

منهجي التوثيق والتقييم، وتتسع من ذلك خطة عامة للدخول إلى عالم المرأة السعودية الأدبي.

٦

قسم الباحث اتجاهات القصة إلى ثلاثة اتجاهات كبيرى، ينتظم كل اتجاه منها عدداً من الفئاصات المتميزات، هذه الاتجاهات هي:

١- الاتجاه الوجданى التحليلي: وهو اتجاه يعني بيشتغل الفرد ومعاناته، دون تصوير شعور الجماعة ومعاناتها، ومن راياته: نجاية خباط - لطيفة السالم - فاطمة عبد الله الدوسري.

٢- الاتجاه الواقعى وهو اتجاه يرتبط بالواقع بشكل أعمق وأوسع ويعالج المشكلات والازمات، ليس ينقلاها حرفيًا - يتنافى بذلك مع طبيعة الأدب - بل يخلق عالم جمالي مواز لما في الواقع من مشكلات، ومن راياته هذا الاتجاه: شريفة الشملان - حصة التويجري - فوزية البكر.

٣- الاتجاه التعبيرى وهو أسلوب فنى ظهر أولاً فى فن الرسم والموسيقى بالمانيا، وتعتبر التعبيرية ثورة جذرية على الواقعية، إذ يقوم فيه المؤلف بالتعبير عن تجربته الباطنية، يتمثل العالى كما يبدو لعقله، أو عقل إحدى شخصياته، ومن راياته: رقية حمود الشبيب - قماشة السيف، وفاء الطيب.

٧

أما المزء التوثيقى للكتاب فهو اختبارات قصصية لاثنتين وعشرين قاصة سعودية يمثلن أبرز الكتابات هناك - وهن: هند صالح باغفار - فوزية البكر - خيرية السقا - لطيفة السالم - شريفة الشملان - رقية حمود الشبيب - أميمة

الواحة المنظمة للأدب القادم من الآخرين. هناك أسباب أخرى ساعدت في انتشار فن القصة، ولعبت دوراً كبيراً في ذيوعها وتعريف القراء عليها - وهي فن جديد يومئذ على الجمهور السعودى - منها انتشار المكتبات وإصدار المجالس، والملحق الأدبية للصحف، وانتشار الأندية الأدبية، واشتراك المرأة فيها.

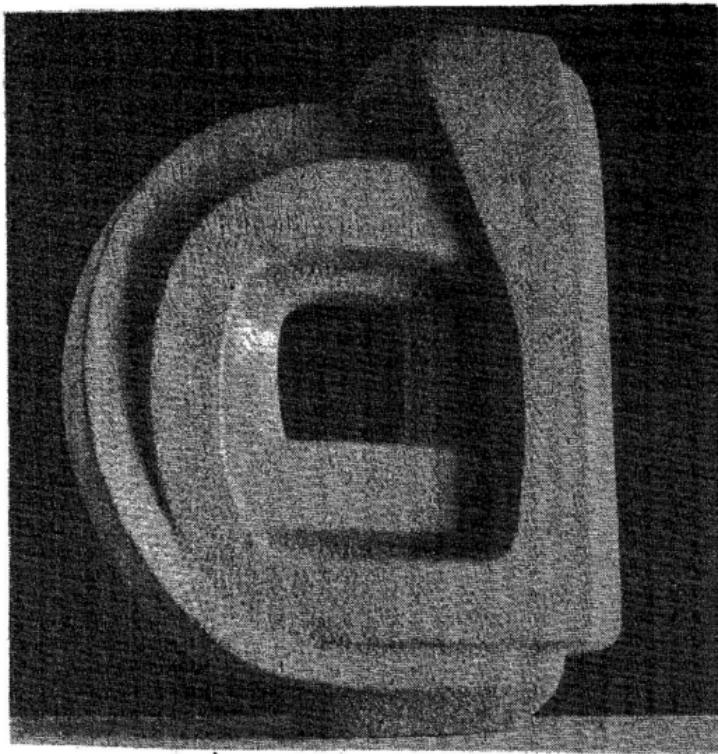
٨

من أهم فصول الكتاب - في أبي وهو لفقة نكية من المؤلف، ذلك الفصل الذى يتناول بالعرض والتحليل، المؤلفات التى تناولت فى القصة فى السعودية، وقد خلت تلك الدراسات من الإشارة إلى إنتاج المرأة القصصى - هناك - إلا فيما ندر، ومن أهم تلك الدراسات:

- "الرواية فى الأدب السعودى الحديث" للدكتور منصور الحازمى، وهى عبارة عن دراسة تقدم بها مؤلفها للمؤتمر الأول للإباء السعوديين الذى نظمته جامعة الملك عبد العزيز بمكة ١٩٧٤م، فقد أغفلت الدراسة رواية "البراءة المفقودة" لهند باغفار، رغم أهميتها فى سياق الفن الروائى السعودى، وإيداعات نسائية أخرى كانت جديرة بالالتفات.

- كتاب "النشر الأدبي فى المملكة العربية السعودية" للدكتور محمد الشامخ، لم يذكر أى شيء عن القصة النسائية السعودية، مع أنه خصم فصلاً كاملاً للقصة القصيرة بعنوان "المحاولات الأولى لكتابنة القصة القصيرة".

بالإضافة لعشرة كتب أخرى تناولت القصة والرواية فى المملكة السعودية وكلها لم تشر للقصة التى تكتبها المرأة، حصرها الباحث - خالد غازى - وتناولها بال النقد وبيان أوجه القصور فيها، ومن هنا تأتى أهمية الكتاب الذى نعرض له - هنا - من حيث إنه رؤية عامة تمزج بين



عملية النمو والتطور التي مرت بها القصة القصيرة لدى المرأة السعودية. فالبدايات الأولى يبدو على لغتها السرد ، من تاحية الوقوف على مظاهر الأشياء والأحداث دون الغوص فيها ، فيما النماذج المتأخرة تبين نضج الأدوات الفنية التي تحاول إقامة معادل الغن الم موضوعي ، مقابلة مضمون الحدث الذي ترتكز عليه القصة القصيرة.

الخميس - ثريا قرشى - مثيررة الغدير - هيا الرشيد - فوزية الحميد - فوزية الجار الله - ليلى الأحيدب - وفاء الطيب - فاطمة عبد الله الدوستى - جواهر عبد الله المزید - قماشة عبد الله السيف - فاطمة حسين بن طالب - فاطمة فيصل العتيبي - سلطانة العبد الله - جواهر العسعوس - نورة النايف .
وتكشف هذه الاختيارات القصصية

لولى:

استعراض لم يكتمل

رأشدة رجب

الذى يدور فيه الجزء الأول ولا يبرر ذلك المشاهد العاطفية التي ترسم مشاعر البطلة الفجرية تجاه الضابط. وكان صوت فايزة كمال كغمينة صغيرة لم يستطع المقاومة حتى النهاية فتسمعه في الأجزاء الأخيرة للمسرحية مشروخاً خفياً عاجزاً عن الصمود أمام قوة وجمال صوت محمد الطو.

وتحاول المسرحية منذ بدايتها تحقيق الإبهار فالمجموعات كبيرة وترتدى الملابس متعددة الألوان وتنتشر على المسرح فى كل اتجاه وهو ما يسبب تشتبثاً بالصرى وذهنلى للمترجر أكثر منها تسلية ورؤبة فنية متميزة. ثم إن ملابس المجموعات والأبطال لا تناسب عالم الغجر بحال من الأحوال ويبدو أن الملابس كانت من اختيار كل ممثل وليس مصممة الأزياء (سامية حواش). فتجدد ملابس عائشة الكيلانى التى تلامن عالم الغجر لا يرتديها سوأها. أما باقى الممثلين فالبعض يرتدى

يقدم مسرح البالون فى موسمه الحالى المسرحية الغنائية الاستعراضية لولى المقتسبة من كارمن. وفي لولى تهرب الغجرية مع ضابط تاركة صبيها الغجرى خائنة لقوانين عالم الغجر بعد مقتل أحد أفراده على أيدي الضابط الذى تضيق بقيوهه وتمردت عليهما فيما بعده. ثم تهيم بأحد لاعبى السيرك وتهرب معه. وفي النهاية يتتعاون خطيبها الغجرى على الضابط الذى غررت به قباقلتها الأخير وتنتهى المنسنة. وتتميز المسرحية بلا شك بجمال أشعار أحمد فؤاد نجم الذى تنجح فى إبرازها موسيقى عمار الشريعي فتائى الأغانى (صوت محمد الحلو جميلاً قوياناً نقاً مؤراً) وتكون الأغانيات إحدى أجمل وأهم سمات المسرحية. ورغم ذلك فالموسيقى تنتقل أحياناً ثقلات سريعة فى بعض المشاهد كمشهد دخول الضابط بحصانه ورؤيته لولى فلا تتناسب الموسيقى الشرقية الحالية مع جو الغجر

المؤلف والمخرج. ورغم أنها بدت في بعض المشاهد الراقصة الأولى كمحاولة مسرحية تجارية لجذب المشاهد إلا أن حضورها المسرحي الكبير غطى على أخطاء عديدة أخرى وأثبت وجودها كممثلة استعراضية جيدة. أما الشخصيات الأخرى فحاول كل منها إضفاء روحه على الدور بشكل ما. فأحمد ماهر من خلال أدائه المليودرامي خاصة في مشاهد البحارة والحانة يحاول جذب عطف الجمهور الذي ناله بالفعل إلى حد كبير، ورغم ذلك مع المشهد التالي يتفاون مع محمد الحلو على تشتيت انتباه الجمهور وتركيزه بالخروج عن النص ومحاولات الاستطراف وتذكيره بإعلانات التليفزيون التي يشتراك فيها وكان محاولات خلق مسرح جاد لا يمكن أن ترضي جمهور لم يأت معظمه أملًا في مشاهد مسرحية تجارية بل في راق أمي محمد الحلو الذي لعب دور الخطيب الفجوري فقد كان جمال وفوة صوته الذي اختلف مع أغاني أحمد فؤاد نجم وموسيقى عمار الشريعي كما سبق كافياً كفطاء للمشاهد المسرحية التي اشتراك فيها ولا تبرز موهبة تمثيلية حقيقة لديه.

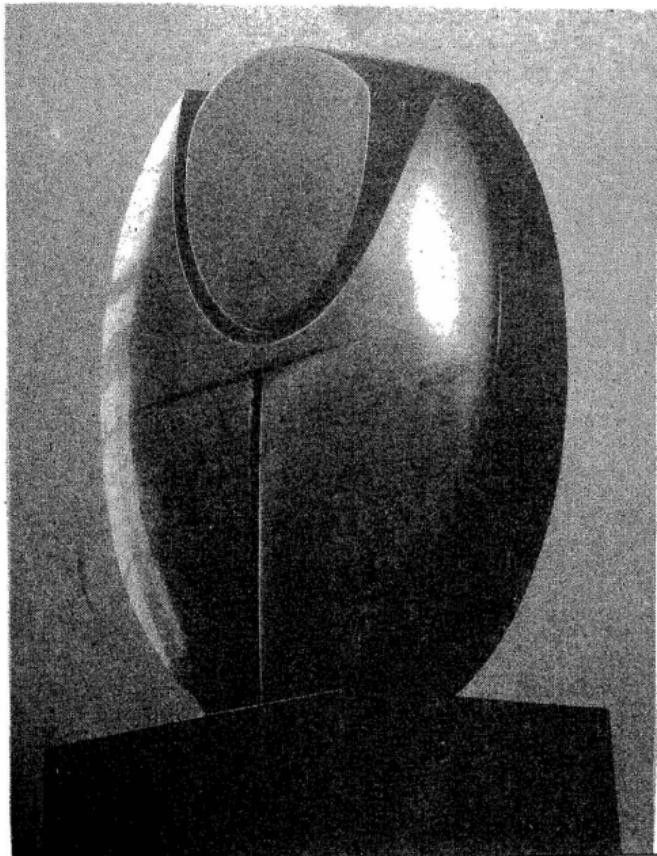
وقد لعبت عائشة الكيلاني بخفة دمها وتلقائيتها المسرحية دور زوجة زعيم الفجر وأجادته تماماً. أما سامي العدل فرغم محاولات استظرافه إلا أن أدائه في الأدوار الجادة كان أفضل وهو ما ثبت في مشهد مساومته داخل السجن والذي للأسف لم يدم سوى دقائق معدودة لم تفلح في حل شخصية جذابة دور كان من الممكن أن يكون ذا حضور قوي لو تعاون المخرج والممؤلف في تقديمها بشكل أكثر عمقاً وأكثر واقعية.

وجاجات بعض المشاهد مقتنة ومحكمة ومنها مشاهد مساومة ملك القجر في السجن فقد نجح في كسب عطف الجمهور، رغم أن المسرحية لم ترسم عالم الفجر بدقة ولم تتعمق في قوانينه. كما تجده مشهد الحانة رغم ميلودراميته مؤثرًا وصادقًا حيث يتعاطف مع الضابط المهزوم الذي أدمى الخمر وخطيب لولي

ملابس مشابهة لملابس الأسبان التي جاء منها أصل المسرحية كأحمد ماهر ومحمد الحلو والآخرون ملابس عادي لا تنتمي من أصل معين وقد بذلك في الاستعراضات مجاهد كبير وأنت جيدة إلى حد ما لولا عدم الاتساق الحركي في الأداء الجماعي للراقصين.

و واستمراراً في الإبهار فإن المخرج مراد منير الذي أراد تحقيق فرجة متعددة الأنواع لم يكتف بمشاهد المولد والتي كانت محبوبة في إطار الدراما إلى حد بعيد ولكن أدخل مشاهد السيرك الذي يبددو ولشدة قربه من المسرح أنه لم يكلفه كثيراً نقل كثيراً من الألعاب والمؤديين إلى المسرحية، وهو ما أدى إلى تشتيت تركيز المتفرج المسرحي وإثارة ملله بدلاً من إعجابه الذي سعى إليه المخرج في واقع الأمر. فكان يمكن بكل سهولة حذف مشاهد السيرك لأننا لسنا في عرض متعدد هدفه التسلسسة وجذب إعجاب جمهور أتي لمشاهدة مسرحية وليس سيركاً، خاصة وإن مشاهد السيرك أتت في نهاية المسرحية وكانتها مجرد إطالة للمسرحية ولم يكن هناك داع درامي لوجودها.

وفي سبيل الإبهار سعى كل من المخرج والممؤلف محمد الفيل بالنص والحكمة الدرامية. فاتت الشخصيات باهتة فولى شخصية غير ناضجة درامياً ولم تكن من المؤلف غير رسم سطحي فتحن لا تثير حنقنا ولا حينما أتى الجمل القليلة التي جاءت على لسانها لتعبر عن شخصية تعشق الحرية فهي لم تكون كافية لرسم الملامع الداخلية للشخصية. تلك الشخصية التي تعتبر دون أن تدرك الأسباب - بإن كل من اقترب منها ناله الآني. ولهذا فانتقالات لولي العاطفية غير مريرة للمشاهد وكان يمكن أن تحل مناجاة أو اثنين للبطلة مع نفسها أو حوار صادق مع صديقتها هذه المشكلة، حيث تفهم الواقع الشخصية لها. أما لولي أو فايزة كمال فقد أتت دورها بإجاده تامة رغم سطحيتها السابقة التي تسبب فيها



ومشاعر الغجر بشكل يبرزهم كمجتمع منفصل له قوانينه وحياته الخاصة.

وكما سبق، كانت مشاهد السيرك أكثر إثارة للملل من التسلية وجاءت محاولات إنخال بعض الحيوانات كالقرد والحمصان والمعزة باهتة ولم تصنف لجنو المسرحية شيئاً حقيقياً، وفي النهاية فإن لولي مسرحية غنائية استعراضية لم تكتمل لها العناصر الدرامية الكافية للنجاح.

الجري المتخفى الذي يكتم أحزانه خلف وجه مقنع عجوز يعتبر أحد أهم مشاهد المسرحية. أما مشاهد المولد فهي جميلة وموجية وتعيد إلىينا روح الليلة الكبيرة لصلاح جاهين.

وعلى الجانب الآخر فشلت مشاهد الغجر في إثارة عطف الجمهور لأنها كانت خفيفة الحوار ولم تتعمق في حياة

ـ دستور يا أسيادناـ

الفكرة السياسية ومسرح المنواعات

لجنة الانتخابات للضغط عليه حتى يتنازل عن الترشيح وادعاء أكاذيب وهمية لمنعه من الترشح مثل أن أمة يهودية ثم يتم حض زوجته على الرقمن واستخدام ذلك لإدانته، وفي النهاية يتنازل المواطن مكسراً ولكن يهتف الجميع بالفنان لـ هنرسيج ففستنا.

ولكن الفكرة السياسية الطريفة تفقد جاذبيتها بسبب الحوار شديد المباشرة، حيث يتحول النقد السياسي من الزمز إلى الهاتفات الصارخة والخشى السياسي لكل شئ من الحكومة التي تترك الأطفال حفاة بينما تطالب باقامة أوليمبياد كأس العالم على أرضها، وتبني الشاليهات على الساحل الشمالي بينما تترك المدارس المنهارة بعد الزلازل دون إصلاح إلى دور أمريكا في عملية السلام وأثرها على إسرائيل. وأيضاً هجاء إسرائيل (ولاد الكلب) الذين قتلوا أسرانا ربما لا يشن إلا لليل تصفيق الجمهوري خاصة وأن غالبية الجمهوريين عرب وهكذا قتلت الخطاب المباشرة التي انتهجهما المؤلف النمز السياسي وهو إن دل على شيء فسألهما يدل على الشك في قدرة

أثارت مسرحية دستور يا أسيادنا، إخراج جلال الشرقاوى فى مسرح الفن زوجة قوية خاصة بعد أن صادرتها الرقابة ثم أعيد عرضها بقرار من وزير الثقافة. وتراوحت أسباب الإيقاف بين الخروج عن قواعد الأدب العامى كما ذكرت الرقابة، أو ذكر المسؤولين بالاسم، وهو ما أشيع بعد ذلك، وعلى ما يبدو لهذا الأخير هو السبب. والمسرحية التى كتبها محمود الطوخى تتضمن فكرة طريفة، وهي أن أحد المواطنين البسطاء الذى يعمل موظفاً كادحاً ولا يقوى على تجهيز شقة رغم أنه خطب منه عشر سنوات، فجاءه يشعر بعساشه من حوله ويقرأ عن الحق الدستورى لكل مواطن فى ترشيح نفسه لمنصب رئيس الجمهورية، فيقرر ترشيح نفسه وتتوالى الأحداث فيفصل من عمله ثم ينقل الجميع هذه خبرى يسمعوا باعتراف رئيس الجمهورية بزمامه الوطنى له فى الترشيح فتفتح له الجنة أبوابها للمحصل على آلاف الجنينات من برامج المسابقات ويتزوج. لكن الأحوال تنقلب مرة أخرى فتستدعى

ساخرة من كل شيء، والثير للضيق أن مشهد التقى للبرامج التلفزيونية يعاد ثلاثة مرات، وكان الهدف فقط هو تطويل وقت المسرحية دون أي مبرر واضح وهو تطويل يتطلب أيضاً على مشاهد الرقص ومشهد الملك النبلي ونكات الممثلين المشاركون فيه، وحواراته المطلولة وأيضاً مشهد ليلة الدخلة، الذي يخلو من أي هدف درامي سوى الإشارات والتلميحات الجنسية وهو تطويل أصحاب أكثر المشاهدين بالملل.

هذا فضلاً عن الرقص التجاري الذي تيارت فيه فتاة الإعلانات نيرمين الفقى التي لم تبرز لها موهبة فنية غير موهبتها في الرقص خاصة في الأجزاء الأخيرة من المسرحية (الرقصتين الأخيرتين) وكان يمكن حذفهما، وكلها محاولات تجارية لا تكسب جمهور أكبر وأموال أكثر وهو نفس ما يقال عن الملابس الخالية التي استخدمتها الفتيات في المسرحية.

وبذلك تتتحول المسرحية إلى مسرح منوعات يضم على حسب مفهوم مخرج ومؤلف المسرحية الفكرية السياسية - رغم سطحيتها السابقة - والرقص البليدي الذي غالباً لا تخلو منه مسرحية سواء قطاع خاص أو عام اليوم، والذكاء التي تستغل تلقائية أحد بدير الكوميدية والإيماءات الجنسية والملابس العارية لجذب نوع معين من الجمهور وتعاون الآخافية الموسيقية الصادمة على خلق جو مشحون بدرجة مبالغ فيها وتنتقل فجأة الألحان إلى الموسيقى الحماسية التي تعبر عن حماسة البطل لتلبيفة الدرستوري.

ووسط هذا الازدحام جاءت الشخصيات باهتة ولم تضفي لبعض الممثلين شيئاً حيث افتقر فتوح أحمد الذي يمثل دوراً كوميدياً لأول مرة إلى أي حس كوميدي، وكان الأفضل أن يظل ممثلًا جاداً كما عرفناه في أدوار تليفزيونية مختلفة وأحمد حلاوة كان دوره باهتاً ولم يضف شيئاً. وعلى العكس كانت الذبيعة وصاحبة العمارة وغيرها في أدوار صغيرة ولكنها جيدة لممثلين مغمورين.

الجمهور على فهم الرمز رغم وضوحه فحتى محاولة إقناع البطل بأن أمته يهودية حتى يتنازل عن الترشيح لنصب رئيس الجمهورية تنتهي بآن يتم الاستئثار تمام من جانب أحمد بدير فباختصار الكلمة للصياح والهتف ضد الأساليب المزيفة وغير الأخلاقية للمسئولين. لتشدو المسرحية في النهاية وكانتها صنعت على مقاس أحد بدير فكل الندق على لسانه والخطب السياسية التي يهتف بها تتفق أثناءها لجموعة مستعنة لفترة طويلة وهو ما يؤخذ على المخرج والمؤلف.

ورغم المساوى والانتقادات المختلفة للعرض إلا أن في الثلث الأخير من المسرحية يفاجئ أحمد بدير الجمهور بنزوله إلى ساقوفه يسأل البعض عن بريديونه من الرئيس، ويقول بأنه لا ولا الرئيس لم تكن المسرحية التي أوقفت له يومين ليعاد عرضها فهو الذي أمر بذلك وأن الرئيس يعود غداً ولكن كبار المسؤولين هم الم belumون ولو أدوا واجبهم مثله لكان الحال غير الحال وكان يعتذر رسميًا عن النقد المستمروجه للدولة والحكومة ويعني نفسه من شبهة مهاجمة الرئيس التي التصقت بالمسرحية سواء بسبب وقفها أو بسبب الحركات التي يؤديها الممثل مثل رفع اليد محبباً بطريقة ساخرة والتي قد يفهمها البعض بأنها نقد ساخر للرئيس أو حتى من خلال الحوار. ويعكس الغزو التالي من المسرحية الأفكار التي قالها بدير للجمهور فتجد البساطة بدءاً من لجنة الانتخابات حتى مدير مكتب الرئيس وهي تحاول أن تثبت عن فكرة الترشيح مستخدمة طرقاً لا أخلاقية متعددة.

ووسط هوجة الانتقاد لامانع من إدخال نقد البرامج التلفزيونية أيضاً والتي أصبحت إحدى سمات المسرحيات في الفترة الأخيرة وخاصة برامج المسابقات والهدايا وبرنامجه كلام من ذهب وتقاهة الذيعين والمذيعات الذين يستهينون بعقلية الجمهور وبهذا يؤكّد المؤلف والمخرج على أن المسرحية لا تنتزع أسلوباً نقدياً معيناً بل كأنها هنافات نقدية

طيور الظلام ، مسك الختام

و . خ

الطبقي" بل طلباً للقمة نالها البسطاء فاكتفوا بذلك.

أما "الإرهابي" فهو الفيلم الوحيد في الثلاثية الذي كتبه لينين الرمل وأخرجه نادر جلال، بينما الفيلمان الآخران من صنع الشاشي شريف عرفة - وحيد حامد - عامل إمام. في "الإرهابي" رصد جيد للجنور الاجتماعية للإرهاب، بين المهمشين، فقادى الأقل فى النظام وفى الإيديولوجيات الدينية. وهو يدين الإرهاب صراحة، لأن بيبرز وجه القبيح ولأنه لا يخلط بين الإرهاب ولجموه البسطاء للعنف كحملة أخرى - شعبي وثورى - للمطالبة بحقوقهم، كما فعل وحيد حامد في "الإرهاب والكتاب".

لكن "الإرهابي" سرعان ما يجن للخطابة والاستثمار البهارات التجارية وحدها، دون أن يضعها في خدمة الهدف

هناك مناخ عام يحتفي بعادل إمام بسبب مواقفه المشرفة ضد التطرف والإرهاب، وتتسخب تلك الحقيقة على وحيد حامد مؤلف ومنتج "طيور الظلام". نحن نشتراك في تحية الفنانين لأسباب أخلاقية . أما فنياً واجتماعياً ، فنحن نرى أن بالإمكان عمل فيلم أبدع مما كان.

في مقالة بالهلال ، أكتوبر ١٩٩٥ ، اعتبر مصطفى درويش أن "طيور الظلام" تكمل "ثلاثية" الإرهاب والكتاب" والإرهابيين . لكن ثمة اختلافات بينها في رأينا . لقد تعاطفتنا مع لجوء البسطاء والمهمشين للعنف في "الإرهاب والكتاب" ، فترهل الدولة قد دفع أبطال الفيلم لاحتلال مجتمع التحرير ، مطالبين بالكتاب . لكننا نأخذ على الفيلم أنه انتصر لنطق "القناعة كذب لايغنى" فالثورة في الفيلم لم تكن من باب "الخذ

صديقه العاهرة لانه ينوى الزواج، فتبلغ عن جراحته ويسجن . لكن للأمانة، فنهاية الفيلم أقلها مهادنة في أعمال وحيد حامد ، لأن الحاميين يلتقيان في السجن ويتعاهدان على الخروج ثانية. إذ لا أدلة قانونية تدينهما.

قدم شريف عرفة "طيور الظلام" على أنها مباراة . فالفيلم يبدأ بكرة يقذفها شباب البسطاء والمهشين في الشارع، لتصيب زجاج عربة أحد رموز الفساد . وينتهي الفيلم بضراع على الكرة داخل السجن، بين محامي الإرهاب ومحامي الفساد، ثم يقذفان الكرة معاً في وجه المشاهد لتتملا الشاشة، وتحذر الجماهير . قدم شريف عرفة كذلك مباراة في التمثيل بين نجومه: يسرا ، عادل إمام، جميل راتب، رياض الخولي.

رغم طول الفيلم ، لا يحس المشاهد بالملل، لأن المشاهد قصيرة ولا إن المقطات سريعة، بل لأن الكاميرا تتحرك دائمًا حركات دائيرية خفيفة وسلسة، يميناً ويساراً كأنها حركات أحجنة طائر . ونفهم معادل العنوان: "طيور الظلام" عندما تكتشف أن معظم الفيلم يدور ليلاً أو في أماكن مغلقة ومضاء بالatsby . ولدلالة الظلام لا تحتاج لتوضيح .

الكوميديا في الفيلم تتبع من براعة وحيد حامد في صياغة الموقف، ومن اعتمادها على إبراز الجوانب الإنسانية حتى لدى الحامي نصير الفساد. لكن لحظات شريف عرفة أضافت الكثير؛ لاسيما في الموقف التي يرسمها محلياً لموافق بصرية نطبية في حياتنا، مثل موقف المسؤول الذي يقبل كل الناس وهو مقبل على معركة انتخابية أو الصيحة الانتخابية التي تستعيض شعاراً إعلانياً عن مسحوق غسيل: "فتحى .. هوه هوه" ، لتبدو اللعبة الانتخابية على حققتها: مسخاً وعملية إعلانية هدفها "بيع المرشح" لا عملية سياسية هدفها خدمة الوطن . والطريف أن إحدى وكالات الإعلان

الفكري ، فيستغرقنا في علاقات الإرهاب بالفتنيات وفي هربه من البوليس ومن إخوانه، لينتهي كفيلم أكشن بموت مجيد للبطل.

في "طيور الظلام" ، يلمس وحيد جذراً آخر للإرهاب ، وهو الفساد، الذي يتعاون مع الإرهاب ويفذبه ليحتمي خلفه، لكنه يسكت عن أهم ما في الموضوع ، وهو أن الفساد يزيد من فقر الطبقات الشعبية ، مما يجعلها أرضًا خصبة للإرهاب . على أننا نتفق معه فكريًا في فضحة للصلة الوثيقة بين الفساد والإرهاب ، المتمثل في بناء السيناريو البسيط الحكم . فالقصة مبنية على التوازى التام في قصتي صعود الحاميين صديقين: الأول يضعد لمصالف رجال الأعمال ومعاونى الوزراء، بعد أن يساهم في الدفاع عن أباطرة الفساد المحالين للمحاكمة . والثاني يصير ذا ثقوب بعد أن يتعاون مع قيادات الإرهاب . فيرفع باسمهم القضايا على التقاضين، ويتحدث كسياسي عن أن الإسلام هو الحل ، ويترافق عن الإرهابيين أمام المحاكم وينقل إليهم تكليفات قياداته .

لكننا نعلم أن كلاً الحاميين انتهوا، فهما يساهمان معاً في الدفاع عن عاهرة، الأول من باب المصلحة، لأن سوف يستغلنها كواجهة ، والثاني من باب الجاملة . وبغمز وحيد حامد المشاهد ، عندما يحكم القاضي ببراءة العاهرة، لأن محاميها ملتح ، بينما يحكم نفس القاضي حكماً قاسياً على رجل قبيل إبنة أخيه على وجنتها في الشارع . رد الله غيبة نصر حامد أبو زيد .

ينتهي الفيلم بهزيمة الشر، فعادة ما تكون نهايات وحيد حامد توقيفية مهدّة . حين تعارض مصالح الإرهابي والفساد لأن كلّيهما يريد الفوز في الانتخابات، يتفجر الصراع ، فيقبض على محامي الإرهاب . ولأن الفساد لا بد أن يعاقب على الشاشة، فمحامي الفساد يختلف مع



عادل إمام

بأنهم أهلهم، لكننا نحيي صناع الفيلم جمِيعاً، لأنهم اقتتنصوا الهاشم، فقدموه فيلمًا جريئًا وجميلاً، ولعلها سخرية القدر أن يتحقق ما عرضه الفيلم من لجوء محامي الإزهاب لمقاضاة الفنانين، فيرفع أحدهم قضية على طيور الظلام ورغم أنه تنازل عن الدعوى، تظل قضية الوطن والإرهاب بعض المبدعين لتناجر وتزايد

تسوق، الآن انجازات النظام في خدمة رجال الأعمال، من خلال إعلانات تسبيق نشرة التاسعة، بمناسبة الانتخابات التشريعية.

طيور الظلام، فيلم جيد الصنع ومتعد ، استفادة من هامش الحرية التي تتبعها السلطة لبعض المبدعين لتناجر وتزايد

نبض الشارع الثقافي

"قضايا فكرية": تحية اليقظة

ازمت المستحكمة على حساب مصالح الشعب، وخاصة الشعب الصغيرة والقديرة والنامية، نتيجة لانفراطه بهذه

الهيمنة بعد فشل النموذج السوفياتي للتنمية الاشتراكية. على أن سراغ شعوب العالم جماعاً من أجل السيطرة على مصائرها في مواجهة هذه الهيمنة الرأسمالية، والدفاع عن الحضارة والتقدم والسلام والعدالة والحرية، لم ولن يتوقف.

وهنا يرتفع السؤال: ما هو موقف الفكر العربي ذي التاريخ العريق والخبرات الغنية والكتوز الثقافية والطبيعية في خضم هذه المعركة الحضارية الراهنة؟ وليس التساؤل عن موقف فكري مجرد، بل عن موقف فكري يتجلو في مختلف المجالات السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية الفكرية والثقافية.

في هذا العدد من كتاب "قضايا فكرية"

لعالم جديد تخلق من حولنا، لعل المعرفة العلمية والتكنولوجية أن تكون من أبرز معالمه، ولكن هذا لا يعني تضليل الفاعلية الإنسانية وسيطرة الآلة على الإنسان كما يقال. ليست هذه هي القضية، فالإنسان سيظل فاعلاً مبدعاً وموجهاً للألة مهما اختلفت طبيعتها وتعاظمت قدراتها، ولهذا ستظل القضية هي الإنسان نفسه، ليس الإنسان المطلقاً، بل الإنسان المتحكم بسيطرة على المعرفة والعلم والتكنولوجيا. حقاً، إن النظام الرأسمالي العالمي ما تزال له الهيمنة على العالم بل يزداد توحشاً - على حد تعبير الدكتور رمزي زكي - في استغلاله وجشعه ومارسته العدوانية الخرقاء، التي يسعى بها إلى محاولة إدارة

مساهمات جادة مخالفة للعديد من أبرز المفكرين العرب المعاصرین من بلدان عربية مختلفة، ومن أجيال مختلفة ومن مدارس فكرية مختلفة كذلك، للإجابة على هذا السؤال في مختلف المجالات. قد تختلف مع هذه الإجابة أو تلك، ولكنها في معظمهما ذات طابع عقلاني تحليلى نقدى. وتأمل أن تكون مترتكزاً، مع محاولات وجهود أخرى، للانطلاق بثباتنا من حدود التحليل والنقد، إلى آفاق الرواية المنتجة الإبداعية الفاعلة المؤهلة والقادرة على تنمية تكيناً واقعنا العربي للخروج بهما من التخلف والتبعية والمشاركة الإيجابية في حضارة العصر.

كان هذا هو تصدر العمل الكبير الجديد الذي قدمه محمود أمين العالم في عدد تضاعياً فكرياً الأخير، الذي يحمل عنوان "الفكر العربي على مشارف القرن العادى والعشرين". فيتوجب علينا جميعاً ما المت نفسه، فـ"فيتوجب علينا جميعاً مناقشة والتحادل الفكري مع منطلقات كاتبه ومفكريه، إذا كانا يريدون أن يقدم خطوة للأمام أما إذا من هذا الجهد الفضم المستول مرور الكرام، كما مررت جهود كثيرة من قبل، فالمعنى الوحيد لذلك سيكون أننا مغرون بتراثكم الكلام على الكلام من غير انتقالة حقيقة في الذهن والواقع العربي على السواء".

أما محمود أمين العالم فهو سلام الشجاعة الفكرية، وتحبة اليقنة.

كان هذا العدد من إصداراتنا الأولى التي ينبعى أن تتواصل في بقىتها الأزمان، لتنتج فاعليتها الحضارية وفق وجهات، رغم تفارقاتها، وتقاطعاتها، ينتهي بها التحليل إلى هذا المطرب أو هذا المصب، وإنما بالدرجة الأولى في الخطاب الإبداعي يتفرعاته المختلفة من شعر وسرد وسينما، الخ وهو ما تستهدفه عبر هذه العجالات.

هذا الخطاب أو هذا المشهد لتجليات

نزوى: قوة الجنين

يتبدى خطاب الثقافة العربية، في جموع حينيه إلى الماضي وكان يبحث في أسلائه وحطامه ورمایاه الساحرة، عن مستقبل غامض أو مستقبل الماضي في جنة مفتقدة، ليس ذلك في السجال الفكري والثقافي الكثيف، خاصة في الفترة الأخيرة حول ما أضحي شبه مقتداً عن الكبيفيات، التي يتبينى أن تتواصل في بقىتها الأزمان، لتنتج فاعليتها الحضارية وفق وجهات، رغم تفارقاتها، وتقاطعاتها، ينتهي بها التحليل إلى هذا المطرب أو هذا المصب، وإنما بالدرجة الأولى في الخطاب الإبداعي يتفرعاته المختلفة من شعر وسرد وسينما، الخ وهو ما تستهدفه عبر هذه العجالات.

هذا الخطاب أو هذا المشهد لتجليات

المراجعة لا التسليم

يسعى هذا العدد إلى تقديم قراءات متنوعة لتراثنا الشعري، من بدايته الجاهلية إلى مراحله العباسية. تقارب هذه القراءات الظواهر الإبداعية من زوايا مختلفة، حسب التوجهات المنهجية لأصحابها، متابعةً تباين نقاط الانطلاق التي يبدأ منها كل باحث. لكن تتفق المراجعات جميعاً حول هدف واحد، هو تناول تراثنا الشعري القديم من موقع المراجعة لا التسليم، ومن منطلق

الذاكرة والزمان، من مواقف ولحظات وتفاصيل، وليس فقط، تلك المراحل الحضارية من القوة والازدهار في تاريخ الأمم وإن كان ينقطط معها ويلبسها، إذ يتداخل الفردي والجماعي بشكل لا شعوري - إذا كان يسم مراحل الابداع الأصيل في ثقافات وأزمان مختلفة وليس حصرًا على مرحلة يعنينا أو ثقافة وحدها وهو ما يستدعي أكثر البراهين وضوحاً قديماً وحديثاً، فليس بمثل هذه الغلبة، التي تطبع مشهد الابداع العربي الذي يجترح شعراً وروائيوه منطلقات سير شبه ذاتية، أصبحت هي الشكل التعبيري الغالب والأقوى فننا، وإن كان هناك بعض الضغف وهو أمر طبعي عنده البعض، قادم من غياب تجربة وقدرة تعبر بالأساس، وإن اخترنا أحياناً شكل مطابولات ذات نفس ملحمي، تتطلب مركبة الذات وسيرتها، ولستنا في هذا السياق بحاجة إلى استدعاء وبراهمين من فرط بدايتها وحضورها.

إذا طرحنا السؤال على نحو آخر أي أن الأدب الشعوب حين يكون حاضرها متخلقاً ومفرغاً من قوى الاندفاع والحياة فلابد أن ترى نفسها أو يرى متفقوها أنفسهم في مرايا الماضي بسحره الخاص، فمثل هذا الجواب غير مقبول تماماً في ضوء شواهد أقوام أخرى لها من الحضارة والقوة ما يكفيها للجم سطوة الماضي، والمثال الأوروبي أقرب وأوضح في هذا السياق، ولدى متفقهه وكتابه وفلسفته الذين يحن بعضمهم لاستعادة من شمس الأندرسون الذئبية نيتشه وإلى حكمه الشرقي وبمواطنه وطاقته الروحية زامبيو جوت، وأغلبهم إلى فردوس الاغريق المفقود، الذي لن تتمكن البشرية من استعادته.. حينين فكري وفلسفي لكنه في النهاية طرف من أطراف محرك التوستاليجيا الكبير.

إذن ما سر هذه الأعاصير الروحية الخلاقة للحنين؟

يُستبعد الحنين صاحبه، لكنه استعباد عذب، يبلل جوانحه من يباس متحقق

مختلفة يجهد يوماً في مقداره مواجهة في ثباتها لغة وأشكالاً، ليبحث عبرهما وفي اشتراكهما مع الحياة والتاريخ، الشخصي والعام، عن جديد يتوسل طرقاً تعبيرية مختلفة ومقارقة، وليبحث (أى النص المعنى) في تضاريس حياته الحسبيه والداخلية، التي هي حياة صاحبه ومحبيه وعصره وفي قوة المفتيش وسطوته على الكائن والخيلة ليقول إضافته الخاصة للمنجز والمتتحقق، بتراويمه وكأنه يغرف صوره ورؤاه من أراض مليئة بالضباب والتهوي، لكنها ليست تجريدية في المطلق وإنما هي أرض يشر، بما هي مجيبة عليه من كراهية وحب وقصوة وإنما يشبه كوابيس النائم وهو ينزلق على سفح هاوية.

تضى وجهة هذا الابداع الجديد في دروب وعرة ومتلبسة لكن سماتها الأفلبي تستجدى أو تباشر ماضياً رحل وطفولة هربت، وربما حيا لم تعد ملامحة واضحة إطلاقاً عدا سطوع الغياب.

يشكل الماضي، بما يستدعيه من طرائق تعبير تشبه السير الذاتية، نسيج هذا النص ويستقرق صوره وتحليله للأشياء والأماكن والأشخاص، ومنه يستمد الكلام طراءه الشعري وطاقتة المختزنة كمن صنعته صدمة الغياب والعبور والحنين. يقف على ديار الأحنة التي انطفأت، نيرانها ويشتم الرماد والدمن ويبكي، وكأنما يتفجر في أعماق صوت الشاعر القديم مفترقاً كثبان الأزمنة.

يقف ولا يستوقف لأن الصلة بالأخر فقدت أصرحتها الطبيعية، فهو وحيد في ليل محنته ونكراء، بمعنى آخر يصل ما يزعم أنه قطعه لكن بشكال أخرى وفي أماكن وأزمنة مختلفة.

هل لحظة الكتابة هي ذلك الخزان الهائل لما سبقها في اللغة والكتابية والحياة وفكان من ميسمه، فهو يتواصل كتدفق مياه المجرى الطبيعي منها شلت الإحتجاب والاختلافات والثقافات؟

يبتدى مشهد الابداع العربي على هذا النحو ويتحديد أكثر ينطبع بسمات وعنابر غالبة، وإذا كان الحنين وعشق الماضي، بمعنى الذي ماضى وتأهـ في

ورسموه الخواли، وكانت الأحبة لم يوجدوا على أرض واقعية قط وإنما عبر هذا الغياب القاهرة بدوره وعلامات جماله الغارب.

عبر هذه الخلفية التاريخية تتقاطر صور الحاضر العربي وما جرت من نكوص حضاري أدى إلى كوارث من حروب ومنافع واقتراحات مستمرة زادت هذا الجمود الجنيني احتشاداً وإراقة ورهافة. في هذا التحني يتجلّى الخطاب العربي الحديث في لوعته وكأنه يقتفي أثر أسلافه الغاربين فيما هو يفارقه ويتقاطع معه تعبيراً ورؤياً، وقلما نجد أ عملاً تشير إلى النفيض وإن طمحت إلى ذلك فسنجد أحجار الجنين والماضي الذي غرب إلى غير رجعة أو هو محظوم به في مرأة مستقبل غامض خبيثة في جسد العمل الفني.

هي مسألة في كل الأحوال يتفاوت إيقاعها وعارضية هنا فهي هادئة وخجولة ومحايدة ظاهرياً هناك، وفق الإيقاع النفسي والكتابي، إذا كان الجنين والماضي على هذا النحو من السلطة والحضور، فمسرحي أحدهما وما سيهما هو المكان، المكان الذي يشهد انخلاله وتضديمه باستمرار، مكان لا يستقر على حال، مكان واقعي لكنه لا يليث أن يتحول إلى ذاكرة، وحنين.

يسرد النص أو يومي ويشير، ذكريات غياب، وأحيته بمرارة وعذوبة، في أماكن متفرقة مثلما تشي به معظم النصوص العربية الحديثة، إلا إذا استثنينا بعض الكتاب الكبار وهو استثناء نسبي مثل نجيب محفوظ ومركزيته القاهرة الضخمة وأن تعدادها قالي الاستثنارية وحتى هذه المسألة ليست بإطلاق إذ يمكن للمكان الواحد أن يشّي بأمكانية وانكسارات وದاشن.

ينبني النص من شظايا أمكنته كانت ذات يوم عاصمة بالضوء والحياة وعاصمة بظلمة كثيفة وناعمة يمكن لمسها باليدين، ويستحضر المرأة والأصدقاء والأعداء بشعرات ومقاه وغرف في بلدان مختلفة وربما قارات.

ويقيه سحق المنافي والمدن، لنتخيل سيناريو العربي المعاصر وهو يجلس حول مدفأة بمدينة حديثة مثلما كان سلفه حول موائد الخيام في الأربع الخالية التي تسفوها الرمال من الجهات الأربع. أي حوار بين السابق واللاحق، بين الجد الأكبر وبطشه وسطوته الصحراوية وبين هؤلاء الأحفاد اللاذين يمدفونهم السبزيفية، يتحلّقون حولها رجالاً ونساء؟ يبدأ الحديث أولًا حول التنمية وأيقها المبهج، ولا تفتّي الأخيرة تتصاعد والعيون تحدق بين مسافة السقف والنافذة المضفرة بالثلج، لتلتقي وتفترق في حركة عصبية.

ليبدأ الجنين نشيده الأزلي ويأخذ الماضي هيمنته المطلقة.. كلمات وأغانٍ وضحك متكسر وأصوات كثيرة، غالبة تفضي إلى بعضها مثل قصص ألف ليلة وليلة، وفي الصباح يصحون وكانهم قد تطهروا من رحلة امتدت قرونًا في الأعماق.

* * *

الجنين إلى الماضي ليس خاصية عربية أو شرقية لكنه في هذه البلاد له أوجه كثافة أكثر جرأةً واحتداماً، وما قاله بعض دارسي بدر شاكر السياب في استقصاء النبرة المنساوية والتواحية، بأنها ليست قادمة من الزمن الكريبياني كمودروث وإنما يمتد بها التاريخ كخاصية في حضارة بلاد الرافدين، ربما ينطبق على إشارتنا في سكنى الماضي وحنينه. فالاحفاد الصحراء المترامية التي والغياب، ربما ورثوا هذه الخاصية أكثر من غيرهم من شعوب الأرض، والظاهرة الطلبلة في الشعر العربي يماساويتها، وتشظيّها تعطي هذه الخاصية قوة ومدى وكذلك المعرفة وشطحها إلى الحلول في المطلق واللامتناهی جسدت نصوصاً مكتنزة باشرار الجنين.

في تلك الصحراء، كان العربي يتأرجح في شعاع سرابها وقسوة طبيعتها تأرجحه بين الحياة والموت، في ترحاله الدائم عبر الأخطار اللاحقة، متاملًا فناء الشيء والكائنات في مرايا أطلال

في "الاغتراب الأدبي" - وهي مجلة فصلية تعنى بأدب المغتربين خاصـة - يرأس تحريرها الشاعر صلاح نيازي - العدد ٢٠ - لندن.

أبواب: تأسيس التسامع

"التراث ليس هو القضية حيثما ببرز موضوع التسامع، لأن عملية البحث يجب أن تستهدف التوصل إلى شيء يربط بين تراث حضارات كثيرة. هذا هو بالتأكيد مفهـى ما فعله جوار سليم. أفهم من ذلك أن مشروع تأسيس التسامع على التراث يضع جانبـاً ما هو في النهاية الشيء الأكثـر حسماً على الإطلاق. إنه يضع جانبـاً فكرـة صنع التسامع، فكرة صوغـة ليظهرـ إلى الوجودـ في هذا المكانـ والزمانـ. فالتسامع هو تصميمـ، وقواعدـ سلوكـ، يجبـ الاتيانـ بهاـ إلىـ العالمـ. فلاـ النصوصـ المقدسةـ ولا السجـاياـ الكامنةـ فيـ طبعـتناـ كـبشرـ نـتـمـتـ بـ"الكرـامةـ"ـ، كـماـ يـنـصـ ذلكـ التـعبـيرـ الرـائـعـ فيـ "الـإـغاـلـانـ العـالـيـ لـحـقـوقـ الإـنسـانـ"ـ. يمكنـ أنـ تـنـجـزـ لـذـاكـ دـلـكـ العملـ الصـعـبـ بـصـنـعـ شـيـنـ لمـ يـكـنـ موجودـاـ فيـ الأـصـلـ. يـنـتهـيـ الـأـمـرـ بـنـاـنـحنـ، عـبرـ خـيـارـاتـناـ، أـنـ نـقـومـ بـهـ، أـوـ نـعـجزـ عـنـ الـقـيـامـ بـهـ بـحـسـبـ ماـ قـدـ يـكـونـ عـلـيـ الـأـمـرـ. فـلـابـدـ أنـ يـكـونـ أـلـتـسـامـعـ، حتىـ إذاـ تمـ العـثـورـ عـلـيـهـ، مـؤـسـساـ فيـ حـقـاقـيـ الحـاضـرـ، مـهـماـ كـانـتـ فـظـاعـتهاـ، كـيـ يـمـكـنـ فيـ النـهاـيـةـ أـنـ يـكـسـبـ مـشـروـعيـةـ وـسـلـطـتـ فيـ جـوارـ المـجـتمـعـ معـ ذـاهـيـهـ. هـلـ تـوـجـدـ وـسـيـلـةـ لـتـحـقـيقـ هـذـاـ التـوـعـ منـ التـأـسـيسـ وـمـنـ دـونـ السـيـرـ عـلـىـ عـكـازـ مـسـتعـارـ مـنـ التـارـيخـ؟ـ نـعـمـ، كـمـاـ اـعـتـقـدـ."

من مقالة "تأسيس التسامع على التراث" لكتّاعان مكية - وهو بمثابة افتتاحية العدد الجديد من "أبواب - المجلة الفصلية العربية" التي تصدر عن دار السافى - المدير المسؤول: ربيع فواز - لندن - ١٩٩٥.

حتـىـ حينـ يـنـزعـ الشـاعـرـ أوـ الكـاتـبـ إـلـىـ إـيجـادـ ضـالـلـةـ فـيـ مـكـانـ ماـ، يـلـوذـ بـهـ مـنـ مـكـرـ الشـتـاتـ وـرـبـعـهـ لـإـيلـيـثـ أـنـ يـفـيـضـ بـهـ الـحـالـ لأـمـكـنـةـ أـخـرىـ، وـيـطـوـحـ بـهـ دـوـارـهـ وـهـوـاجـسـهـ، تـوـرـقـةـ فـيـ يـقـظـتـهـ وـنـوـمـهـ كـانـهـ قـدـرـ حـيـاتـهـ الـذـيـ لـمـ هـرـبـ مـنـ إـلـاـ بالـاسـتـسـلامـ إـلـيـهـ وـالـحـلـولـ فـيـهـ.

يـبـنـيـ الـحـنـينـ مـضـارـبـهـ عـلـىـ أـرـضـ مـلـيـةـ فـيـ مـرـأـةـ مـكـانـ تـنـهـشـمـ بـاستـمـرارـ، هـذـهـ الـمـفـارـقـةـ أـعـطـتـ الـحـنـينـ سـلـطـتـ الـخـاصـةـ عـلـىـ الـمـكـانـ الـوـاقـعـيـ وـالـمـتـخـيـلـ، وـالـذـيـ يـعـادـ تـشـكـيلـهـ كـلـ لـحـظـةـ فـيـ ضـوءـ إـلـاحـاتـ الـحـنـينـ وـالـخـيـالـ.

لـكـنـ هـذـهـ الـمـفـارـقـةـ تـصـبـعـ مـقـلـوـبةـ أـيـضاـ، فـمـنـيـنـ الـحـنـينـ هـوـ الـمـكـانـ بـمـاضـيـهـ وـذـكـرـيـاتـ، هـوـ الـذـيـ يـمـدـ تـلـكـ الطـاـقةـ الـفـامـضـةـ بـدـمـ الـفـتـنـةـ وـالـإـسـتـمـرارـ. وـالـأـثـنـانـ يـمـارـسـانـ سـطـوـتـهـمـاـ عـلـىـ التـصـرـ وـالـحـيـاةـ. الـأـثـنـانـ توـأـمـاـ غـرـبـةـ سـحـيقـةـ فـيـ النـفـسـ الـبـشـرـيـةـ".

افتتاحية مجلة "نزوئي" - التي يرأس تحريرها الشاعر سيف الرحبي، والتي تصدر عن دار عمان للصحافة والنشر بعمان، العدد الثالث يونيو ١٩٩٥.

الاغتراب الأدبي :

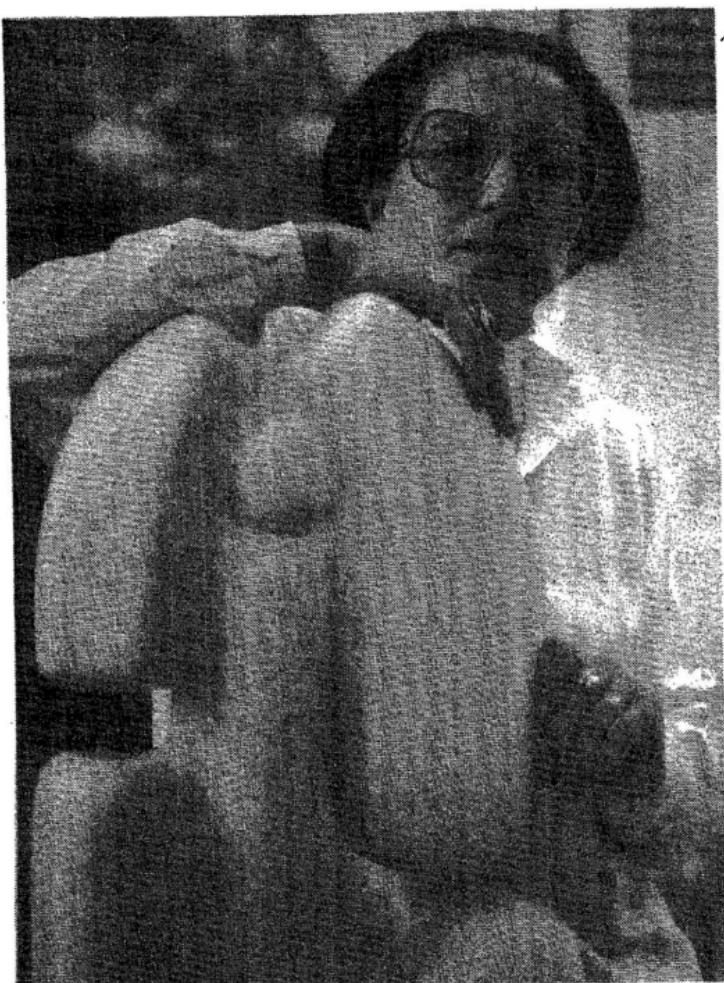
صبحـ الخـيرـ أيـهاـ الفتـىـ

"الـسـمـاءـ لـيـسـ مـدـلـهـمـةـ، الـفـيـوـمـ فـقـطـ"ـ هيـ الـتـىـ تـهـبـطـ عـمـيقـاـ سـوـداـ وـرـمـاديـةـ. الـقـنـجـرـ مـلـتـبـسـ الـكـنـهـ الـقـجـرـ. أـقـولـ لـفـيـمـةـ تـرـدـدـ بـيـضـاءـ فـيـ زـاوـيـةـ مـنـ الـسـمـاءـ: أـنـتـ لـىـ، أـيـتـهـاـ الـمـتـهـلـلـةـ الـمـهـلـلـةـ. كـنـتـ اـنـتـرـرـتـكـ طـوـالـ اللـيـلـ، بـيـنـمـاـ أـنـتـ سـتـظـلـلـنـ مـعـ، وـحـيـشـاـ تـكـوـنـيـ أـكـنـ. سـأـقـولـ: إـنـ الـسـمـاءـ صـافـيـةـ، سـاقـوـلـ: الـنـهـارـ أـنـتـ.

صبحـ الخـيرـ أيـهاـ الفتـىـ"

من قصيدة سعدى يوسف، "الناسـ"ـ

أدب ونقد



من المعارض الشخصية في عمان وببريس وبباريس، ومعروض كولوماريتي وتلامذته في متحف رودان، ومعروض الفن العربي في متحف النساء في واشنطن، ومعارض عديدة مشتركة في كندا والتروبيع واليابان وإنجلترا والأردن ولبنان. أنتهز العديد من المنحوتات التصورية في مدينة عمان، وفي جامعة العلوم والتكنولوجيا في إربد، وفي معهد العالم العربي في باريس. وتوجد أعمالها ضمن مقتنيات متاحف في عمان وبباريس وواشنطن. نالت جائزة الدولة التقديرية للفنون والأداب عام ١٩٩٢. وتحت عنوان "لوسوسه المادة" كتب لها أدوات:

تنثرد المخيلة في غيب المادة،
ترحال يحول الكثلة إلى أثير
والمكان إلى زمان.
(منهجي هو الامتنع) يقول فيلسوف صيني،

(كل منهج وهم) يقول مالارميه،
استسلم، إذن، لو سوسه المادة
لا تصف،
تخيل.

بين اليد الطابعة والمادة المطبوعة،
تنحرك آلة النحت مسكونة بشهوات الحسد،
أهي يد ثانية داخل اليد؟"

الناصرة وجمرة النص

"إلى الأستاذين الكبيرين الصديقين (والناقددين/ النقديفين): إحسان عباس وكمال أبو ديب. وإلى نازك الملائكة، مؤسسة لمنظور (الشعراء) النقدي، وإلى رينيه ويليك (الناقد الأمريكي العالمي) ذكرى لقاء متوجه معه في باريس صيف ١٩٨٥، وإلى أستاذاتي في جامعة صوفيا، روزالينا ليكوفا (الناقدة البلغارية العالمية)، إلهم جميعاً، أهدي هذا الكتاب. بهذه الكلمات أهدي الشاعر والناقد الفلسطيني الأردني عز الدين الناصرة آخر كتابه النقدية جمرة البنس الشعري: مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة،

مني السعودية: يد ثانية داخل اليد

لحجارة نرفع منها محيط الحلم
لحجارة تسكن فيها بدايات ونهيات
لحجارة حبل يشقق التجلّى
لحجارة أنسج منها ضوء الغروب
لحجارة أنسق فيها مسرى الروح
وأنقلها فرق روحى
وتكلمنى آلهة الخفايا
لحجارة علمتني بها الفعل
لحجارة أستند عليها كلما مستنى
التعبر

أو طرق بابي الباس
لحجارة تصلني بما أعرف وبما لا أعرف:
تعلمت التجسيد لأدخل في الغيب
وسكنت بين مدارات الحلم ومدارات الفعل

هكذا تحدثت مني السعودي، النحاتة الأردنية الكبيرة، في قطعة شعرية وزعتها مع معرضها النحتي المميز الذي أقيم في دائرة الفنون التابعة لمؤسسة عبد الحميد شومان - بعمان - في المملكة الأردنية الهاشمية.
عن تحت مني السعودي وشعرها كتب جيرا ابراهيم جبرا - قبل رحيله بقليل - قائلاً:

مع مني السعودي ندخل منطقة فذة من مناطق الإبداع باللغة العربية. لا نجد ما يماثلها إثارة وحيوية عند أي فنان عربي آخر، ولا تجدها إلا عند فئة قليلة جداً من الفنانين في الغرب منذ القدم. فنحن نعرف أن هناك رسامين ونحاتين الذين كثيروا، شرعاً ونثراً وتأملات، ولكن ما أقل الذوق! كثيروا إبداعاً مما تمكنوا من إقامته مستقلة عن إبداعهم الأول. وهم، على أي حال، القلة المتميزة بهذه الموهبة. ومني السعودي تنتمي إلى هذه القلة التي تتضاد عندها روى العين بروى الكلمة، وتشهد الواحدة الأخرى.

ولدت مني السعودي في عمان عام ١٩٤٥ درست النحت في المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس. أقامت العديد

الزباليين في الأونة الأخيرة؟ أم أن هذه السيدة الأجنبية بلغت من الفقر درجة دفعتها للجوء إلى هذا السلوك غير السبوق؟ الواقع أنه لا هنا ولا ذاك، فهذه السيدة التي تجمع ما نبذه الآخرون ليست بفقيرة ولا بزبالة. ولا هي تفعل ذلك للمرة الأولى، فما تقوم به في شوارع القاهرة، سبق أن قامت به على شواطئ أوروبا أو بالأحرى على حواف القارة كلها. كان هذا هو تقديم المؤسسة الثقافية السويسرية أو القاهرة لعرض الفنانة السويسرية أو رسولاً شتالدر، التي اشتهرت بمعارضها التي تتناول ما جمعته من على شواطئ أوروبا على مدى سنتين طوال. ويطلب هذا العمل إلى جانب الاختيار المتأني للأشياء وجمعها، تجميع هذه الأشياء التي تبدو غير ذات قيمة في لوحات ذات معنى.

لذلك فإن رسولاً شتالدر تعطى نفایات وبقابها مجتمعاتها التي تحمل بصمات الزمان مفرداتها الخاصة التي تذكرها، أي الأشياء، من أن تحكى لنا قصتها. تقول شتالدر إن الأشياء الملقاة هناك، ما هي إلا دلالات وأشكال ورموز شكلت بفعل الواسع وعوامل الحياة، ومن الممكن استقرارها بسهولة.

عرضت أو رسولاً شتالدر ما جمعته يعنيه من الشواطئ المصرية وشوارع العاصمة، في معرض، فنانيٍّ يأتلي بـ القاهرة، بعد إقامة بالقاهرة لمدة ستة أشهر. لتتعرف على ما سوف يستقررهُ الزوار المصريون من تكويناتها المشكلة من قمامه ونفاية يلدهم. ينظم المعرض المؤسسة الثقافية السويسرية وسفارة سويسرا بمصر.

تقول رسولاً: أنا الان قانعة بغيري، بعد أن امتنعت الحقيقة. وفي الاستوديو، أضع ما جمعته، قطعة بعد أخرى في صيف واحد. الشكل والبنية واللون والخامة، كلها تمتزج مع بعضها لتعطينا التكوينات. وما يبدو كأنماط فكرية وصفوف رمزية وتداعيات، يعكس عوالم متعددة، لها مفرداتها الخاصة، ويمكن استقرارها بسهولة.

الذى صدر مؤخرًا في عمان عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، بدعم من مؤسسه عبد الحميد شومان. عن الكتاب يقول الكاتب الفلسطيني خليل السوأجرى إنه يُؤسس لتيار (المنظور الثالث) في النقد الأدبي الحديث، حيث يربط بين (الفاعلية والحداثة)، ويرى أن نقد الشعر الحديث ظل (أحاديًا) يتمحور حول تيارين: أحدهما يمجد جماليات الشكل ويتجاهل حمرة النص، والآخر يمجد المضمون أو المحتوى على حباب البنيات الجمالية.

صدرت للعباصرة ثمانى مجلّسات شعرية هي: يا عنبر الخليل (١٩٦٨)، الخروج من البحر الميت (١٩٦٩)، قمر جرش كان حزياناً (١٩٧٤)، بالأخضر كفناه (١٩٧٦)، جفراً (١٩٨١)، كعنانياً (١٩٨٢)، حيزية (١٩٩٠)، رعوبات كعنانية (١٩٩٢)، ثم صدرت كلها في "الأعمال الشعرية" عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٤.

ويقول المناضرة عن نفسه: أنا القاسم المشترك بين شعراء الحادة فيالأردن وفلسطين. وأعترف أن ما يسمى بالأدب الفلسطيني وما يسمى بالأدب الأردني هما أدب عربي واحد بالفعل. ولا يجوز أن نوازي الأدب بالتقلبات السياسية. لقد شاركت في ريادة الحادة في الأردن وشاركت في الحادة الثورية الفلسطينية. وانتسبت سياسياً للحساسية الشعبية فيالأردن وفلسطين معاً (خارج الأحزاب/خارج الحكومات). ولهذا كنت دائمًا من أنصار التقارب العائلي للأسرة الواحدة، بل من أشد أنصار (التوحيد الديمقراطي) بموافقة الشعبيين الذين يشكلان في النهاية شعباً واحداً.

عندما تصبح النفايات فناً

مشهد غريب: سيدة أجنبية تجوب شوارع القاهرة، تتفحص أرضها، وتحسّن من وقت لآخر لتلتقط أشياء تضعها في حقيبتها. هل استعانت القاهرة على

فن النظارات



سلة من محار: الكتابة هي التحرر

الزائر الغريب . والكتب النقدية هي رؤية جديدة في شعرنا القديم - شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والأفاق . شاعر ثورة - سمات الحداثة في شعرنا المعاصر .

ويختتم الشاعر حسن فتح الباب تقديمته لديوانه الأخير - الذي أوجز فيه مسيرة الشعرية - بإشارة إلى أنه "إذا كان في العمر بقية ، فانتهى أمل أن تاتي مسيرة الفنية متفرغة للمسرح الشعري بوجه خاص ، إخلاصاً لفن العربية الأول في صيفته الدرامية ، وإيماناً بدوره في ترقية الوعي الاجتماعي والجمالي للفرد والجماعة وإنقاذه إنسان العصر وخاصة في الوطن العربي من آفات الاستلاب والقهـر وتشويه الروح .

معرض عدلی رزق الله: كل دهشة رحم

نخلة أنت أم سلم
وأنا خنجر طالع
أم هلل تحدر بين الترائب
حتى اختفي في الذوابـت
شم بدا جسدـاً
وارتدـي جسداً

كلمات الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازي - قبل ما يزيد عن عشرين عاماً - عن لوحات الفنان التشكيلي المصري عدلی رزق الله، الذى أقام معرضه الجديد مؤخراً - في مجمع الفنون بالزمالك . وقد جمع عدلی رزق الله مجموعة من قصائد الشعراء التى كتبها أصحابها عن لوحاته أو حولها، وأصدرها فى كتاب جميل على هامش المعرض، يعنوان كل هذا الشعر .

احتوى الكتاب على قصائد للشعراء: أحمد عبد المعطى حجازي، وليد منير، أمجد ريان، عبد المنعم رمضان، فضلاً عن كتابة نثرية رفيعة للروائي الكبير ادوار الخراط .

من تصيـدة بعنوان "مائـيات عـدلـي رـزـقـ اللهـ يقولـ ولـيدـ منـيرـ :

في كثير من دواوينه يتوحد الشاعر حسن فتح الباب بالليل ليقرأ ذاته في الآخر . لذلك فإن البنية المتراعبة تحـل محل البنية الفنـانـيةـ لأنـ الذـاتـ فيـ حال صـراعـ دائمـ لـتحقـيقـ فعلـ القرـاءـةـ . والـسفرـ عنـدهـ لهـ فـلسـفةـ خـاصـةـ ذاتـ مستـويـاتـ مـركـبةـ ، إذـ يـتحـولـ منـ خـلالـ التـوـحـدـ معـ الكـونـ إـلـىـ قـرـاءـةـ لـلـوـجـودـ الإـنـسـانـيـ والـاجـتمـاعـيـ بـمـسـتوـيـاتـ الـوـجـادـانـيـةـ وـالـسـيـاسـيـةـ إنـ كـثـيرـاـ منـ الشـعـرـاءـ تـخلـصـواـ منـ ذـواتـهمـ الـفـرـديـةـ الـعـادـيـةـ وتـبـلـيـسـواـ ذاتـهمـ الـكـلـيـةـ الـتـيـ تـضـفـيـ عـلـىـ أـعـمـالـهـ طـابـعـاـ مـقـدـساـ . أماـ شـاعـرـناـ فإنـ لـديـهـ بصـيـرةـ التـخلـصـ منـ الوـهـمـ تـلـقـائـاـ . وـهـوـ يـتـمـيزـ بـأـنـهـ لـاـ يـفـتـلـ التـجـربـةـ ، وإنـماـ يـتـخـذـ منـ الـكتـابـةـ وـسـيـلـةـ لـلـتـحرـرـ . وقدـ نـجاـ منـ التـشـويـهـ الـذـيـ أـصـابـ جـيلـهـ ، لـأـنـهـ لـمـ يـفـزـ منـ جـهـيمـ السـلـاطـةـ .

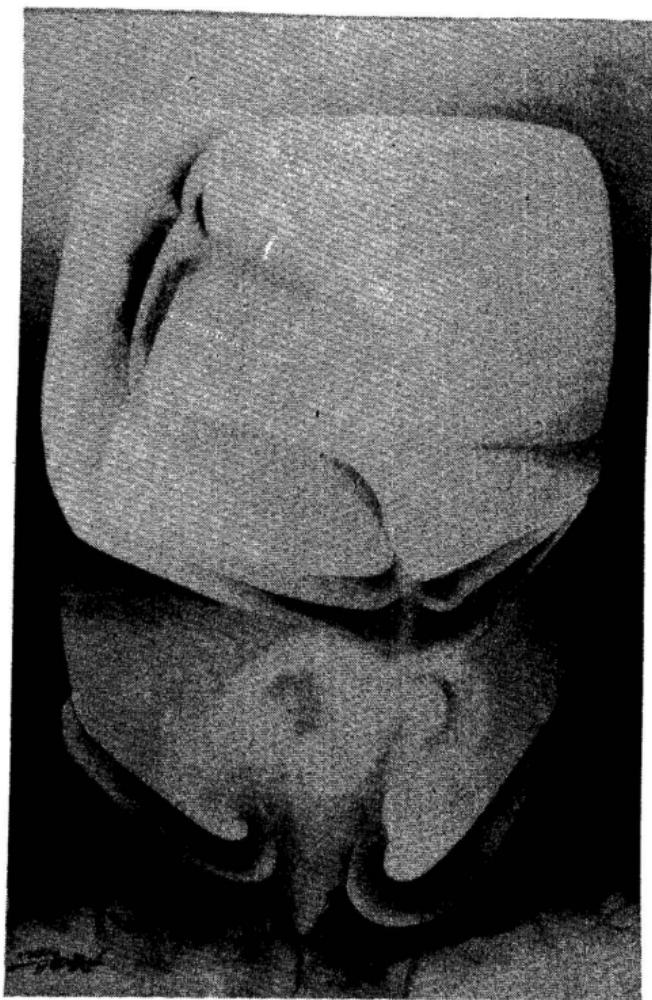
هـذـاـ تـجـدـ دـ رـمـضـانـ بـسـطـوـيـسـيـ .

الـناـقـدـ وـالـكـاتـبـ - عـنـ دـيـوـانـ الشـاعـرـ حـسـنـ فـتـحـ الـبـابـ الـأـخـيـرـ سـلـةـ منـ مـهـارـ الـصـادرـ عـنـ الـهـيـنـةـ الـعـامـةـ لـتـصـورـ الثـقـافـةـ بـالـقـاهـرـةـ .

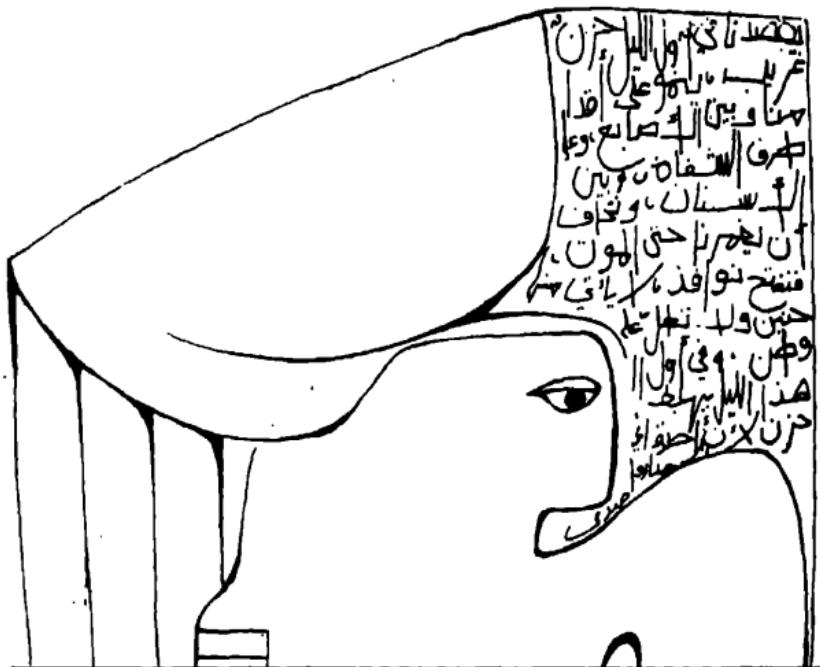
والـدـيـوـانـ الـجـدـيدـ هوـ الـثـالـثـ عـشـرـ فـيـ سـلـسلـةـ دـوـاـوـينـ الشـاعـرـ . وـقـدـ صـدرـتـ لهـ مـنـ قـبـلـ مـنـ وـحـيـ بـوـرـسـعـيدـ - فـارـسـ الـأـمـلـ - مـدـيـنـةـ الدـخـانـ وـالـدـمـىـ - عـيـونـ مـنـارـ - حـبـنـأـقـوـيـ مـنـ الـمـوتـ - اـمـواـجـاـ يـنـتـشـرـوـنـ - مـعـزـوفـاتـ الـحـارـاسـ السـجـينـ - رـوـياـ إـلـىـ فـلـاسـطـينـ - وـرـدةـ كـنـتـ فـيـ النـيلـ خـبـائـتـهاـ - مـوـاـبـيلـ النـيلـ الـمـاهـجـرـ - اـحـدـاقـ الـجـيـادـ - كـلـ غـيمـ شـجـرـ ، كـلـ جـرحـ هـلـالـ .

وـمـعـرـوفـ أنـ حـسـنـ فـتـحـ الـبـابـ وـاحـدـ منـ جـيلـ روـادـ الشـعـرـ الـحرـيـصـ ، كـانـ رـفـيقـاـ لـصـلاحـ عبدـ الصـبورـ وـأـحمدـ عبدـ المعـطـىـ حـجازـيـ وـغـيرـهـماـ مـنـ الرـعـيلـ الـأـولـ الـذـيـ قـادـ حـرـكةـ الشـعـرـ الـحـدـيـثـ فـيـ مـصـرـ .

وـلـفـتـنـ الـبـابـ مـسـرـحـيـةـ وـاحـدـةـ ، وـعـدـةـ كـتـبـ فـيـ النـقـدـ . الـمـسـرـحـيـةـ هـيـ مـحاـكـةـ



ماثييات عدلی ۹۵



أَيْتَهَا الْأَنْثِى
 الَّتِي تَدْخُلُ لَحْمَ النَّارِ .
 أَمَا عَدْلِي نَفْسَهُ فَيَصْبُرُ سِبَابِتَهُ
 الْهَائِنَةَ فِي بَحَارِ اللَّوْنِ بِقَوْلِهِ: «فِي بَحْرِ
 جَمَالِيَاتِ الْفَنِ، فِي بَحْرِ غَورِ الْفَنَانِ، فِي
 بَحْرِ الْعُودَةِ إِلَى شَاطِئِ الْإِنْسَانِ الْآمَانِ .
 حِينَ أَصْحَوْتُ مِنْ وَجْدِ تَحْقِيقِ مَجْمُوعِهِ، أَحْسَنَ
 أَنْتَيِ اجْتَزَتْ صَفَّ الْجَنِيَّاتِ، لَاجْدَ أَخْرِيَّاتِ
 أَشَدَّ جَمَالًا وَأَشَدَّ إِغْرَاءً، قَطْرَاتِ قَلِيلَةٍ هِيَ
 حَصَادُ الْجَهَادِ، يَزِدَادُ الْعَطْشُ وَيَحْتَرِقُ
 الْقَلْبُ بِالْوَجْدِ، وَمِنْ جَدِيدٍ أُعْتَرَفُ الْجَمَالِ
 الْحَزَنُ، تَحْبِطُ بِي غَوَّايةُ أَشَدَّ، شَيْءٌ أَشَدُ مِنْ
 الْعَذَابِ وَالْأَلْمِ وَالْمَتَّهِ .»

هَذَا الْمَدِي أَسْطُورَةٌ
 وَنَخْلَةٌ سَمَاوَهَا
 لِكَنْهَا خَفْيَةٌ
 تَرُوغُ خَلْفَ الْأَبْيَضِ الشَّفَافِ
 وَالْبَنْتَقْسِجِيِّ الْمَرْسِلِ الْخَاطِرِ
 وَالْوَرْدِيِّ ذَيِّ الْخَنِينِ
 كُلُّ شَبِيمٍ نَفْعٌ
 وَكُلُّ مَلْمَسٍ نَذَى
 وَكُلُّ دَهْشَةٍ رَحْمٌ
 كَيْفَ تَزُولُنِي هَذَا الْكَنْزُ؟
 كَيْفَ تَكُورِيَنِ رُوحِي فِي ظَلَالِ
 لَمْ تَقْفَ عَلَى حدُودِ اللَّوْنِ؟
 فَيَهْرُبُ الطَّائِرُ مِنْ أَصْبَاعِي
 ثُمَّ يَعُودُ دُونَ أَنْ أَرَاهُ لِلْأَحْجَارِ

كلام مثقفين

الموت الزوازم.. للأفلام!

تمساعد الحديث من جديد، حول الخطير الماحق الذى تتعرض له النسخة السلبية من الأفلام المصرية القديمة، سواء بسبب تصويرها على أفلام تفتقد لشروط الأمان الصناعى، مما يهدى بتحللها، التام، ويتحول دون استنساخ نسخ جديدة منها، أو يسبب سوء تخزينها، إذ لا يوجد سوى مكان واحد يصلح لحفظها في ظروف آمنة، هو معامل مدينة السينما!

ومعنى حوالى عام ملأ المخرج يوسف شاهين "الدرب صراخاً مخذلاً من أن ثلاثة من أفلامه هي فجر يوم جديد (١٩٦٥) والاختبار (١٩٧١) والأرض (١٩٧١)" على وشك الفنان التام بعد أن انتهت صلاحية التصنيفات الخاصة بكل منها، واعتذر المنتج - وهو وزارة الثقافة التي انتقلت إليها ملكية الأفلام التي أنتجتها المسوف على شبابه القطاع العام السينمائي - بارتفاع تكفة الترميم، عن القيام بإنجازها، واعتذر عن بيعها له لكنه يقوم بترميمها على حسابه الخاص، كما فعل مع فيلمه الرابع الناصر صلاح الدين الذي كان مهدداً بالفناء لولا أنه اشتراه من منتجته أسيباً ورممه على ثقته الخاصة!

وفي نفس التوقيت تقريراً، انتهى بحث السينماشى "على أبو شابى" - الذي يعد برتاجم ذاكرة السينما للتليفزيون - عن فيلم الشريد (١٩٤٢) - أول أفلام المخرج بركات - إلى العثور عليه في ثلاثة سوق للحضارة القديمة بروض الفرج، وقد تحول من فيلم سينمائى إلى شوربة خضار بدون بهاريزا!

وقدم المخرج التليفزيونى حمال الدين مسعود مذكرة لوزير الإعلام يلفت فيها النظر إلى أن هناك آلاف الساعات من الأفلام والمسلسلات والأخبار والوثائق التليفزيونية التي صورت بالأبيض والأسود، أو في بداية عهد التصوير بالألوان، على وشك الفنان التام، نتيجة لسوء حفظها، وأن الطريقة التي صورت بها تجعلها غير صالحة للعرض الآن، - مالم يتم نقلها - بآلات خاصة على شرائط جديدة، لا يتتوفر منها للتليفزيون سوى آلة واحدة!

ومنذ شهور قاتمت إحدى القنوات التليفزيونية الفضائية المتخصصة في بث الأفلام العريقة، بشارة عدد كبير من الأفلام المصرية القديمة، وقبل أنها اشتربت النسخة السلبية من بعض تلك الأفلام، فتصاعد الحديث عن الغزو الثقافي الإمبريالي الذي يهدف إلى شراء الثقافة المصرية، وتجريد الوطن من ذاكرته البصرية، وقبل في تبرير ذلك أن الفنان اشتربت الأفلام برصاص التراب، مع أنها اشتربتها باضغاف الثمن الذي يشتريها به التليفزيون المصرى، وتهدت بترميم أصولها، وطبع نسخ جديدة للعرض! وبينما تتصاعد هنافات المثقفين بشعار "الاستقلال الثقافى التام.. أو الموت الزوازم" اقترح مدير معامل السينما إصدار قانون بتأمين الصور السلبية للأفلام المصرية جميهما، لتنزل محفوظة في المكان الوحيد صالح لحفظها، قائلاً أن منتج أربعة من أفلام "نعمية عاكل" قد استرد صورها السلبية، وأهمل حفظها فأصيبت بتلفيات يصعب إصلاحها!

وما يزال البحث يجرى حتى الآن.. حول العلاقة بين الاستقلال التام.. و الموت الزوازم .. للأفلام!

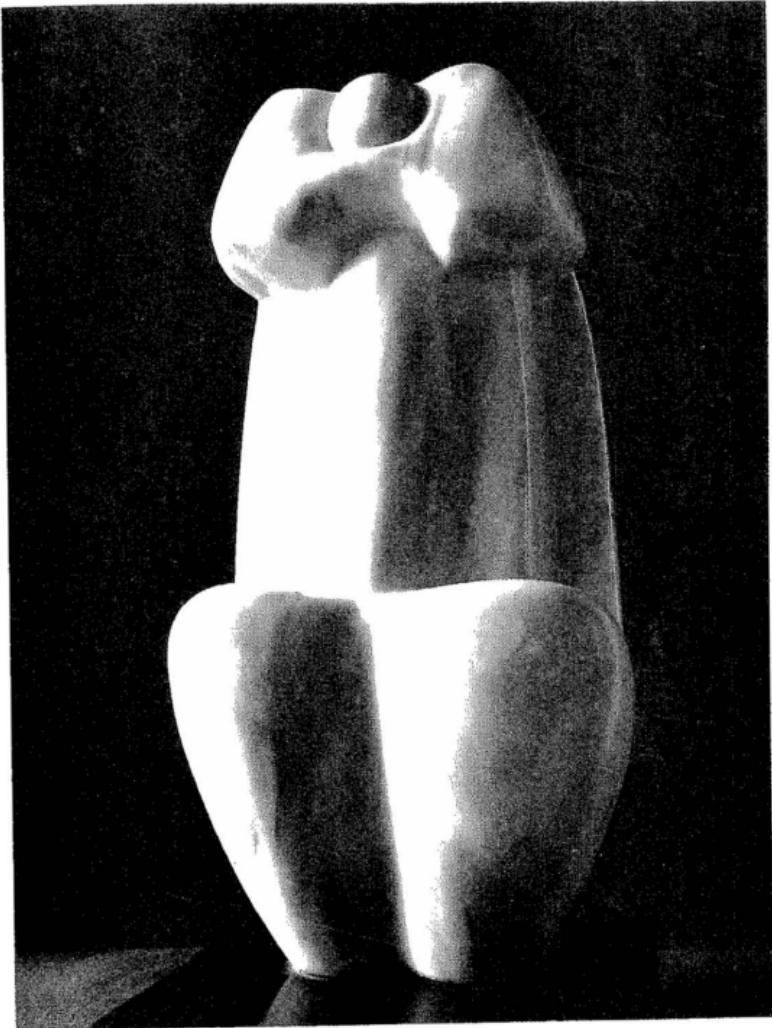
صلاح عيسى



أ. علاء الدين شوقي



www.lisanarb.com



دamerat burae ١٩٧٧ / مني المسعدي

ثلاثة جنietas

رقم الإبداع ٧٥١٢ / ٩٢

الأهل للطباعة والنشر ت: 3904096